

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

**107**

ARTE

PARRONCHI: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, I.* - ZERI: *Un ritratto del Pisanello* - ZERI: *Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio*

*Antologia di critici*

*Antologia di artisti*

*APPUNTI*

*NOVEMBRE*

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

**1958**



# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*  
diretta da Roberto Longhi

## ARTE

Anno IX - Numero 107 - bimestrale - novembre 1958

## SOMMARIO

ALESSANDRO PARRONCHI: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, I. -  
FEDERICO ZERI: *Un ritratto del Pisanello* - FEDERICO ZERI: *Qualcosa su  
Nicola di Maestro Antonio*

## ANTOLOGIA

Di critici: *I viaggi di Federico Zuccaro*, II. (D. Heikamp)

Di artisti: *Un trittichetto di Altichiero* (G. Briganti) - *Un'aggiunta alla  
cerchia di Altichiero* (F. Zeri) - *Due pannelli del séguito di Altichiero* (R.  
Longhi) - *Altri due scomparti veronesi della fine del '300* (F. Zeri)

## APPUNTI

*The Sweerts' Exhibition in Rotterdam* (M. R. Waddingham) - *Qualche appunto  
su Michele Sweerts'* (r. l.) - *Sul catalogo della Mostra di Verona* (r. l.)

*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,  
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,  
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,  
FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

\*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa  
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

\*

Prezzo del fascicolo artistico (estero L. 1100)	L. 900
Prezzo del fascicolo letterario (estero L. 700)	L. 500
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura (estero L. 6000 e L. 3700)	L. 2700
Abbonamento cumulativo (estero L. 9500)	L. 7500

ALESSANDRO PARRONCHI

## LE DUE TAVOLE PROSPETTICHE DEL BRUNELLESCHI

### I

PER quanto più volte ridescritta e commentata, l'esperienza prospettica del Brunelleschi qual'è riferita dal suo non identificato Biografo e dal Vasari, invita sempre ad essere ripercorsa, non fosse che per cercare se le leggi sulle quali è stata condotta, oltre che beninteso susciteate e volte a un fine preciso dalla genialità e insaziabilità della sua ricerca — per cui, come dice il Vasari, ‘né mai col pensiero faceva altro che macchinare e immaginarsi cose ingegnose e difficili’ — non abbiano fondamento nelle conoscenze scientifiche e, perché no?, prospettiche del suo tempo.

Occorrerebbe è vero incominciare col vagliare quanto di organico affiori da ciò che è stato detto su questo argomento<sup>1</sup>, non senza rimuovere alcune ipotesi aberranti che sono state di recente avanzate<sup>2</sup>. Ma poiché ci è avvenuto di procedere da una ricerca positiva delle ragioni di quella famosa esperienza, esporremo prima i risultati della nostra ricerca, soffermandoci via via ad accettare o a discutere quelli che possano apparire gli argomenti più o meno utili, riservandoci di tornare in seguito ad allontanare eventuali dubbi che potessero aver sopravvissuto a questa trattazione prevalentemente asseverativa. La quale si potrà svolgere a guisa di una rilettura e di un commento delle parole del Biografo.

\*

(297 r.) ‘Così ancora in que’ tempi [: della sua giovinezza] e’ misse innanzi, et in atto lui proprio, quello, che ‘dipintori oggi dicono prospettiva perché ella è una parte ‘di quella scienza che è in effetto porre bene et con ragione ‘le diminuzioni, et acrescimenti che appaiono agli occhi ‘degli huomini delle cose di lungi e da presso casamenti ‘piani et montagne et paesi d’ogni ragone, et innogni luogo ‘le figure e l’altri cose di quella misura che s’apartiene a ‘quella distanza che le si mostrano di lungi E da lui è nato ‘la regola, che è la importanza di tutto quello che di ciò ‘s’è fatto da quel tempo in qua.’<sup>3</sup>.

Già rilevammo<sup>4</sup> come queste prime parole chiariscano intanto il fatto che, di tutta la teoria ottica, il Brunelleschi venisse a isolare il problema, essenziale, delle ‘diminuzioni et accrescimenti’, dando meno importanza al resto, se pure — vedremo in seguito — non trascurandolo; operasse cioè una distinzione radicale tra quanto sarebbe diventato, come dice il Vasari, ‘utile all’arte del disegno’, e quanto era destinato a rimanere affidato a variazioni d’indole soggettiva.

\*

‘Ed è più forte [cioè: difficile a capire] che non si sa ‘se que’ dipintori antichi di centinaia d’anni indietro che ‘si crede che fuisse buoni maestri al tempo de’ buoni schultori [questa precisazione viene forse dalla considerazione che opere di scultori antichi rimanevano in maggior copia, e se ne poteva trarre giudizio] se lo sapevano et se lo feciono ‘con ragione: Ma se pure lo feciono con regola [cioè: sistematicamente] che sanza cagione non dico io scienza poco ‘di sopra [allude alle precedenti parole: «porre bene con ragione le diminuzioni ecc.»] come fecie poi lui: chi lo ‘potesse insegnare allui era morto di centinaia d’anni Et ‘iscritto non si trova et se si trova non è inteso. Ma la sua ‘industria e sottigliezza o ella la ritrovò, o ella ne fu inventricie.’

Da qui vediamo che, indipendentemente dalla soluzione che noi stessimo per darne, gli artisti del Quattrocento si erano posti il problema se gli antichi avessero conosciuta o meno la buona regola della prospettiva. E va rilevato come, di fronte alla posizione dubitativa del Biografo del Brunelleschi, sia molto più reciso l’Alberti quando scrive, della regola prospettica: ‘forse perché era obscura, fu loro [agli «antiqui scultori et pictori»] ascosa e incognita: appena vedrai alcuna storia antiqua attamente composta.’<sup>5</sup> Il Biografo è invece molto più cauto. E può darsi che questo atteggiamento di cautela sia preso proprio in contrasto con quello dell’Alberti, dato che le parole citate sembrano per l’appunto un ricalco di quelle, alquanto superbette, che l’autore del *Della Pittura* si era lasciato sfuggire a proposito della teoria dei colori: ‘Noi vero, i quali, se mai da altri fu scritta, abbiamo cavato quest’arte di sotterra, o se non mai fu scritta, l’abbiamo tratta di cielo...’. Del resto anche dal passo che incontreremo più tardi nella Vita, il Biografo parlando del ‘modo dello edificare’, scrive: (c. 300) ‘del quale se per alcuno autore nel tempo de Gentili s’è dato

‘preccetto come ne nostri di fecie Batista degli Alberti poco ‘si può altro che delle cose generali: Ma le invenzioni che sono ‘cose proprie del maestro bisogna che nella magiore parte ‘siano date dalla natura o dalla industria sua propria’; e non ne esce un gran concetto del ‘moderno Vitruvio’. Questo atteggiamento nei confronti dell’Alberti è certo determinato da una assoluta devozione al Brunelleschi. E come tornerà ora a proposito, ove lo si intenda rivolto proprio a castigare la superbia di Batista il susseguente richiamo alla modestia di Filippo, che subito segue il passo che stiamo commentando: ‘Niente di meno prevalicando in molte chose dimolti altri ‘[e chi ha orecchie da intendere intenda!] pel mezzo delle ‘quali [si tratta dunque delle «regole» da lui date] e’ di- ‘mesticò el secolo de sua tempi et quello che è succiesso; ‘mai si vide millantare né predicare sé [come chi invece usa scrivere: « dirò quello fo io quando dipingo», oppure: ‘Trovai adunque io questo modo optimo»] né pigliare ‘boria d’alcuna cosa né mai lodarsene con una parola sola.’ Segue, tracciato a tocchi umanissimi, il ritratto: ‘Ma nelle ‘occorrenze che venivano lo dimostrava co’ fatti. Esse non ‘era molto provocato per cosa che gli fusse fatta d’onta o ‘di dispetto mai s’adirava et era amorevole degli amici ‘E giovavagli di commendare chi gli pareva che lo meri- ‘tassi et insegnava volentieri a chi gli pareva che lo diside- ‘rassi effussi atto a ricieverlo et in questo come nelle altre ‘cose molto accorto et aveduto.’

Torniamo ora alle parole: ‘chi lo potesse insegniare allui era morto di centinaia d’anni Et iscritto non si trova et se si trova non è inteso. Ma la sua industria et sottiglieza o ella la ritrovò, o ella ne fu inventricie.’ Scritte da un biografo apologeta esse danno da pensare che vera fosse la prima supposizione, ‘ella la ritrovò’. Giacché il dubbio ‘iscritto non si trova et se si trova...’ è evidentemente ostentato senza intima convinzione; e se ne trae la conseguenza che, chi scriveva, pur sapendo effettivamente come erano andate le cose, preferisse lasciare il lettore nel dubbio tra il considerare il Brunelleschi ‘inventore’, o ‘ritrovatore e retto intenditore di regole antiche e mal conosciute’. Il che, ben s’intende, non valeva affatto a sminuire ai suoi occhi, né lo potrà a quelli dei posteri, che tutti inclineranno per la prima possibilità — anche perché cerziorata dall’autorità del Vasari: ‘egli trovò da sé un modo che ella potesse venir giusta e perfetta’ — il valore pratico e ‘galileiano’ della sua scoperta.

Sarà questa dunque la considerazione in base alla quale ci sentiremo autorizzati ad avvicinare alle ‘esperienze’ brunelleschiane riportate ai loro nuclei essenziali, passi di opere tecniche che ci sembrano storicamente renderne l’esatta ragione; pensando che, ‘sebbene Filippo non aveva lettere’ — definizione che pure andrà presa oggi con molta cautela —, non mancava certo chi glieli potesse sottoporre e spiegare.

\*

(297 r) ‘Et questo caso della prospettiva nella prima cosa ‘in che e’ lo mostrò fu una tavoletta di circha mezo braccio ‘quadro dove fecie una pittura assimilitudine del tempio di ‘fuori di Santo Giovanni di Firenze et da quel tempio ri- ‘tratto per quanto se ne vede a uno sguardo dallato di fuori ‘e pare che sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezo ‘di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre, fatto con ‘tanta diligenza e gentilezza e tanto a punto co’ colori de’ ‘marmi bianchi et neri che non è miniatore che l'avessi ‘fatto meglio: figurandovi dinnazi quella parte della piazza ‘che ricieve l'occhio così verso lo lato dirinpetto alla Misericordia insino alla volta et canto de’ Pecori così da lo lato ‘della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al canto ‘alla paglia e quanto di quel luogo si vede discosto E per ‘quanto s’aveva a dimostrare il cielo coè che le muraglie ‘del dipinto stampassono [: ritagliassero, si stagliassero] ‘nella aria messo d’ariento brunito acciò che l’aria e’ cieli ‘naturali vi si specchiassono drento E così e’ nugoli che si ‘vegono in quello ariento essere menati dal vento, quand’e’ ‘trae, la quale dipintura perché ’l dipintore bisognia che ‘presuponga uno luogo solo d’onde s’ha a vedere la sua dipintura si per altezza et basezza et da’ lati come per discosto...’. E sarà tutto quello che il Biografo ci dice sul modo com’era delineata e dipinta la tavoletta, ove si aggiunga il suggerimento indiretto dato con le parole, che dopo troviamo: ‘e quella dilatione dello specchio dall’altra mano veniva a essere la distanza velcircha di braccia piccholine ‘quanto a braccia vere dal luogho dove mostrava essere stato a ritrarlo...’.

Vanno però a questo punto aggiunte a quelle del Biografo le parole del Vasari: ‘Attese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano: nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sé un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo per via della intersegazione;

‘cosa veramente ingegnosissima, ed utile all’arte del disegno. ‘Di questa [cioè della intersegazione] prese tanta vaghezza, ‘che di sua mano [sembra d’intendere: «lui che non era pittore»] ritrasse la piazza di San Giovanni, con tutti quegli ‘spartimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi, che diminuivano con una grazia singolare; e si- ‘milmente fece la casa della Misericordia, con le botteghe ‘de’ cialdonai e la volta de’ Pecori, e dall’altra banda la ‘colonna di San Zanobi.’ Da questo passo, come già dall’altro del Biografo sebbene espresso in modo diverso, risulta ciò che tradizionalmente era stato sempre accettato senza bisogno di dimostrarlo, e di cui al presente i più vanno dubitando, che cioè questa tavola era stata dipinta col sistema della ‘intersegazione’.

Questo sistema che noi conosciamo a traverso la pittoresca descrizione che l’Alberti ne dà nel *Della pittura*, il geometrico rigore a cui è riportato nel *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, e la successiva dichiarazione fornitanee nel *De sculptura* del Gaurico, consta di vari elementi dei quali nessuno è mancante nelle trattazioni dell’ottica medioevale<sup>6</sup>. Cerchiamone dunque lì il fondamento, e nelle parole dei trattati di *perspectiva* i riferimenti alla pratica prospettica quattrocentesca appariranno evidenti.

Il principio fondamentale delle pitture così costruite è quello della proporzionalità. Se infatti le dimensioni della pittura si allontanino da quelle vere, come si potrà far sì che il dipinto restituiscia l’aspetto della realtà se non tenendo conto delle proporzioni? <sup>7</sup>

Di fatto i prospettici osservano che nella visione diretta la dimensione non produce di per sé un’immagine particolare, ma ‘*a tota rei magnitudine veniet species coloris et lucis, et a tota superficie. Et tunc species coloris venientes a singulis partibus rei visae non confunduntur in una parte pupillae, sed distinguuntur et ordinantur in superficie pupillae, in quantitate sensibili secundum numerum partium in re visa, ut visus distincte comprehendat totum colorem vel lucem rei visae. Sic igitur describitur in pupilla magnitudo rei visae, id est, color totius magnitudinis vel lux, ita quod solum sit ibi species coloris vel lucis ordinata in pupilla et non ipsius magnitudinis. Propter quod similis intellectus est de figuratione circumferentiae rei* [il perimetro], *et descriptione eius in membro sentiente et nervo communi, scilicet, quod color vel lux ipsius circumferentiae totius faciat speciem suam, quae figuratur et ordinatur in organo et medio, sed non ipsa circumferentia.*’ — Bacone,

*Multiplicatio specierum*, II ii —. È questa una verità sovente dimostrata dall'esperienza. Ed ecco cosa nella *Perspectiva* definisce ulteriormente Bacone per riguardo alla visione diretta: ‘*Non potest esse certificatio magnitudinis rei secundum quantitatem anguli. Sed oportet quod consideretur angulus et longitudo pyramidis* [ed ecco il « punto della veduta »] *et his comparetur basis pyramidis que est res visa.*’ Ma come si stabilisce questo punto? ‘*Longitudo vero pyramidis comprehenditur per comprehensionem quantitatis corporum interiacentium, sicut prius dictum est de remotione*’<sup>8</sup>. ‘*Et hoc fit in rebus consuetis et mediocris distanciae per compositionem et resolutionem subiectam ad aliquam certam mensuram memoriae promptam, cuiusmodi est quantitas hominis mesurantis secundum se totum* [è l'uomo dunque a stabilir la misura, partendo psicologicamente da un'idea della propria dimensione. E si noti come poi nella norma costruttiva della prospettiva quattrocentesca questa « misura dell'uomo » si assimili alla misura ausiliaria esterna in rapporto alla quale si stabiliscono sulla diagonale i punti d'intersezione nella distanza, e con cui talvolta coincide l'asse verticale interno della composizione] *vel secundum partem, et haec omnia certificat axis visualis super visibilia transportatus* [ ed ecco l'innestarsi su un « asse centrico » della piramide visiva]. — *Persp. II iii 5* —. E su quella che sarà la posizione della superficie rispetto all'occhio precisa ancora Bacone: ‘*Si vero virtus (speciei) veniat ad angulos aequales rectos, melior est operatio, quam ad angulos obtusos.*’ — *Mult. spec. V I* —.

Ma se questo è quanto si può dedurre dalle leggi della visione diretta, è da quelle della visione riflessa, e in particolare dello specchio piano, che saranno tratte le norme necessarie per la costruzione interna al dipinto. Su queste leggi già s'era affissato l'occhio miracoloso di Dante; sì che la lettura e il commento del divino Poema possono indicare una delle tracce lungo le quali si arriverà all'applicazione di esse al fatto figurativo. Dopo aver notato, in *Purgatorio XV 16-24*, la legge della riflessione obliqua, per cui l'angolo d'incidenza e di riflessione sono uguali rispetto al piano della riflessione; e in *Paradiso I 59 - 51*, che nella riflessione a perpendicolo il raggio torna al punto di partenza ‘pur come pellegrin che tornar vuole’ — ‘*per eandem viam a qua venit*’, aveva scritto Bacone —; in *Paradiso XXVIII 4 - 9* Dante nota che lo specchio col vero ‘s'accorda.. come nota con suo metro’, cioè con legge di rispondenza musicale; ed è un'allusione scoperta all'accordo simmetrico |di incidenza e riflessione speculare.

Ascoltiamo ora le suggestive parole con cui Bacone parla, a proposito delle immagini nello specchio, dell'*'error communis'* per cui, i non edotti, *'credebant speciem rei secundum veritatem esse ibi, et diffundere se per medium speculi et apparere ibi. Sed non est ibi [dove la vediamo] species visibilis... nec ingreditur speculum quatenus fiat visio per huiusmodi ingressum, sed solum transit per superficiem speculi [il « velo »!] usque ad terminum reflexionis in parte opposita ad aequalitatem angulorum incidentiae et reflexionis. Unde non videtur locus imaginis esse in conjunctione radii visualis cum catheto [cathetus: est perpendicularis ducta a re super speculum. Persp. III i 2] propter veritatem existentiae eius ibi, sed propter apparentiam tantum.'* — *Persp. III i 3* —. Qui già si accenna ad alcune proprietà dell'immagine speculare. Ma possiamo per comodità riassumerle, indicandone i riferimenti ai teoremi della *Perspectiva* di Vitellione, che è il testo tecnicamente più esatto.

1. Nella riflessione perpendicolare il raggio riflesso, seguendo la medesima traccia e tornando al punto da cui parte il raggio incidente, forma due angoli retti col piano di riflessione. *Persp. V 17*.

2. Nella riflessione obliqua gli angoli formati dal raggio incidente e dal raggio riflesso col piano di riflessione sono uguali. *Persp. V 10*.

3. Nella riflessione obliqua l'immagine riflessa si trova, sulla prosecuzione del raggio visuale, alla stessa distanza dalla superficie dello specchio di quella che è tra lo specchio e l'oggetto. *Persp. V 49*.

4. Nelle immagini riflesse perpendicolarmente la destra e la sinistra s'invertono. *Persp. V 55*.

5. Stante l'apparente tridimensionalità che lo spazio riflesso conserva nei confronti con lo spazio vero, nelle immagini riflesse a perpendicolo quel che è sopra rimane sopra e quel che è sotto sotto, per l'esistenza di un'asse perpendicolare su cui ruota l'immagine. *Persp. V 27<sup>9</sup>*.

Quali sono tra queste le leggi fondamentali per quelle che ne risulteranno le conseguenze figurative? Una evidentemente è quella segnata al n. 3, e in base ad essa si potrà stabilire per angoli l'ubicazione dell'immagine nell'interno dello spazio dipinto. La seconda è quella segnata al n. 5, che va opportunamente sottolineata perché è quella che permette di assimilare lo spazio speculare allo spazio vero con lo stabilirne la tridimensionalità<sup>10</sup>. Ruggero Bacone attribuisce il merito d'avere scoperto questa proprietà ad Alkindi: *'Jacobus Alkindi dicit, quod impressio similis est cum eo*

*'a quo fit; imprimens autem corpus est habens tres dimensiones, quarum radius habet corporalem proprietatem; et addit quod radius non est secundum lineas rectas inter quas sunt intervalla, sed multiplicatio est continua, quare non carebit latitudine. Et tertio dicit, quod illud quod caret latitudine, profunditate et longitudine, non sentitur visu.'* Anche il medio per cui si propaga l'immagine ha dunque le stesse proprietà: *'quaelibet pars medii est habens trinam divisionem.'* Nonché, s'intende, l'immagine che appare sulla superficie dello specchio: *'fractio [cioè, la proiezione dell'immagine su questa superficie, sul « velo »] non plene intelligitur sine incessu recto et perpendiculari.'* La presenza nell'immagine speculare di un asse verticale viene in tal modo a suggerire la possibilità del ribaltamento di essa su vari piani verticali identificabili a traverso proporzioni angolari. Ed è ciò che il Biografo indica col dire che, in quella 'dipintura', 'il dipintore bisogna che presupponga un luogo solo d'onde s'a a vedere [il vertice della piramide visuale] sì per altezza e bassezza [che sono insieme imperniate sull'asse verticale] e da' lati come per discosto.' Il fatto poi che il primo dipinto brunelleschiano fosse costruito in scala proporzionale con la realtà — 'braccia piccoline quanto a braccia vere' — poteva adattarsi benissimo alla proprietà dell'immagine speculare, per cui *'Divisa cuiuscumque speculi superficie, accidit formam unius puncti rei visae numero illarum partium numerari'*. — Vitell. Persp. V 39 —. Che è già la definizione del reticolo.

A volere che l'immagine dipinta abbia l'aspetto proprio della realtà, non resta in tal modo che costruirla come l'immagine speculare risulta costruita. E non è dubbio che su questi principi ottici si fondasse il sistema della 'intersezione'.

Occorre ora considerare come queste norme apparissero aggiornate e pronte a esser trasmesse all'arte figurativa per merito dell'ultimo in ordine di tempo dei grandi studiosi di ottica, quello che il Sanpaolesi, sulla traccia già segnata dal Brockaus e dal Fabriczy, ha giustamente indicato come la fonte più diretta per le esperienze brunelleschiane: Biagio Pelacani<sup>11</sup>. È augurabile che un ampio lavoro di restituzione determini l'importanza di questo professore di fisica famoso ai suoi tempi, allievo a Parigi di Buridano, che aveva insegnato a Pavia, a Bologna e a Padova, e a Firenze, come risulta dal Paradiso degli Alberti<sup>12</sup>, si trovava nel 1389. Morto in Parma sua patria nel 1416, il Brunelleschi può anche

averlo conosciuto direttamente, ma è assai difficile stabilire se egli abbia potuto attingere dalla sua viva voce le norme che avrebbero chiarito, a lui stesso e poi agli altri, il concetto della costruzione prospettica.

Delle *Quaestiones perspectivae* del Pelacani esistono vari manoscritti<sup>13</sup> e da uno di essi si desume come data di composizione il 1390, e come luogo lo studio di Pavia. Nel *l. III quaest. II art. 2*, si legge però: '*in climate nostro Paduae*', il che fa supporre che la data di queste lezioni possa anticiparsi all'anno 1387, in cui prima il Pelacani insegnò nello Studio padovano. Avranno circolato presto in Firenze le *Quaestiones*? Quello che è certo è che ne era provvisto Paolo dal Pozzo Toscanelli, al suo ritorno da Padova nel 1424.

Il testo discusso nelle *Quaestiones* è la *Perspectiva communis* del Peckham; ma in esse la materia, perdendo la semplicità del manuale, è fatta oggetto di alta speculazione ad opera di un pensiero agile e positivo, a cui è familiare ogni ramo della filosofia naturale. Particolarmente interessanti al nostro proposito le osservazioni, che l'autore inserisce in quest'opera, riguardanti lo spazio, la infinita divisibilità della materia, la relatività delle dimensioni reali per cui si può dedurre che '*quodlibet a quolibet potest contineri, et quodlibet in quilibet collocari tamquam in loco proprio, et inferri ulterius nullam rem esse majoris capacitatis alia. Haec omnia patent cum jam dictum sit, in infinitum parvam rem esse locum continentem totum mundum inferiorem et per consequens in infinitum minor est locus corruptibilium quam granum milii.*' — *l. I quaest. XI art. ii concl. 2* —. Queste idee potevano ben accendere l'animo di chi si proponesse di voltare la cupola. E si spaventassero gli altri dell'ampiezza smisurata di quella bocca: tra la cupolina della cappella Barbadori in Santa Felicita, o l'altra eseguita per Stiatta Ridolfi in Sant'Jacopo sopr'Arno, e l'immena *testudo* di Santa Maria del Fiore, il problema non cambiava, nonostante i più rimanessero increduli pensando che 'questa era cosa piccola e quella grandissima' (Biografo). Così le riflessioni del filosofo, che nella loro conscia lucidità paiono velarsi di pessimismo, potevano essere pane per uno che fosse animato da una passione inveterata nella parte attiva e costruttiva del mondo.

Osservazioni più pertinenti in relazione con le attuazioni architettoniche e meccaniche del Brunelleschi, si potranno forse dedurre dalla lettura del *De ponderibus* del Pelacani, e del suo commento al trattato 'delle Proporzioni' dell'inglese Tommaso Bradwardine. Ma per ciò che riguarda la

costruzione prospettica attuata nelle due tavole famose, tutto quanto possiamo trovare è probabile sia da cercare nelle *Quaestiones perspectivae*. Ed ora vorremmo mostrare come il problema della rappresentazione dello spazio figurato traspaia, in questa trattazione che pure rimane strettamente ottica, chiarito in ogni suo punto.

Intanto in apertura troviamo — *l. I quaest. I* — la parola ‘*intersecatione*’, già presente nel latino di Vitellione e applicata in casi diversi, ma è molto probabilmente da qui che essa migrerà nel linguaggio degli artisti. Ed ecco per ciò che riguarda la percezione degli oggetti a distanza: ‘*potentia visiva, ut visiva est, non apprehendit longitudinem radiorum, et per hanc virtutem deprehendimus diversa obiecta inequaliter distare ab oculo* — *l. I quaest. XVI art. iii diffic. 1* —. Giudicare delle distanze, delle dimensioni, delle quantità, è operazione che richiede, oltre alla vista e alla *virtus distinctiva*, il giudizio dell’intelletto. E sarà esso ‘*cum relatione unius obiecti ut plurium ad distantias quanta sit calculare*’ — *ibid. art. ii concl. 4* —. Ed ecco la legge essenziale a ogni concezione prospettica, fondata sul concetto del limite a cui si riduce la distanza infinito per l’apparente concorso delle parallele: ‘*Cum lineae equidistantes et oculus fuerint in eadem superficie, extimatur lineas illas debere concurrere et nullomodo esse equidistantes.*’ — *l. I quaest. VII art. i coroll. 2* —. I principi, come si vede, non sono cambiati, ma risultano espressi in forma molto più figurativamente matura.

Fondato su questi il problema della relazione delle immagini con la ‘*potentia visiva*’, la quale ‘*nata est semper referre res in conspectu suo*’ — *l. II quest. III art. iii* —, vediamo quanto è detto nel trattato del Pelacani a proposito della immagine speculare. ‘*in omni visione oportet radium visualem ortogonaliter cadere super oculum, quid radius terminatur duobus punctis tamquam centro oculi et loco apparitionis; ergo si oculus fuerit elevatus supra orizontem per certia signa, obiectum videbitur distare ab orizonte per tot signa.*’ — *l. II quaest. III art. i prop. 5* —. Qui è già stabilito il concetto dell’orizzonte e della misura. Ma il punto a cui si trova l’immagine? ‘*punctus a quo fit reflexio potest scientifice reperiri*’. E come? La ragione la dà la simmetria dell’immagine speculare con la realtà, per cui l’angolo formato dalla linea incidente da un oggetto con la superficie dello specchio si ripete simmetricamente nello spazio virtuale dello specchio stesso. — *l. II quaest. III art. iii arg. 7* —. Per costruire un’immagine come nello specchio essa risulta costruita, non resterà dunque che individuare per angoli

il punto in cui essa appaia sul piano dell'intersecazione: da qui, essa non potrà non restituire l'aspetto medesimo della realtà. Nelle parole del Pelacani è suggerita poi l'idea stessa del ribaltamento dell'immagine dalla costruzione in pianta al piano dell'intersecazione, dove si dice che, se si ponga l'oggetto a contatto dello specchio, e poi lo si allontani gradatamente pur mantenendolo allo specchio perpendicolare, *'locum apparitionis secundum rectum profundaret se ultra speculum,* *'sic quod semper remanet speculum in medium ab extremis equi-distant.'* — *l. II quaest. IV concl. iii* —.

È da rilevare come il Pelacani, in confronto a Bacone — che nelle *Quaestiones perspectivae* egli cita solo una volta *'quidam auctor vocatus Bacon'* — *l. I quaest. XIII art. ii arg. 4* —, ma da cui a traverso Peckham dipende —, stabilisca una legge di obbiettività assoluta e un rifiuto d'ogni psicologismo. Così le misure sono quelle matematiche: il piede, il braccio; non certo la 'misura dell'uomo', che giudica delle quantità e delle distanze *'secundum se totum vel secundum partem'*. E questo ha per noi una grande importanza, perché ci permette di stabilire che le leggi della prospettiva artificiale furono attinte non solo dal Pelacani ma anche da Bacone e, vedremo, da Vitellione.

Se lo studio delle proporzioni architettoniche lo metteva in condizioni di vantaggio su tutti gli altri, fu la impellente e reiterata proposta che delle leggi della prospettiva si faceva negli ambienti pittorici del primo Quattrocento, a determinare la scoperta del Brunelleschi. E probabilmente non altri che il neo-dottore Paolo dal Pozzo Toscanelli lo aiutò a sceverare dal complesso dei teoremi ottici contenuti nelle argomentazioni del Pelacani, nella *Perspectiva communis* del Peckham e nei trattati di Bacone e di Vitellione, quelli appropriati alla soluzione del problema. D'altronde il Vasari, aggiungendo alla notizia del ritorno del Toscanelli dallo Studio padovano l'altra, che Filippo, 'uditolo ragionare dell'arti matematiche, prese tal familiarità con seco, che egli imparò la geometria da lui', non dice cosa sostanzialmente diversa, in quanto quello di cui specialmente il Toscanelli poteva soccorrere l'artista era la certificazione geometrica che ai problemi prospettici abbisognava. Ciò non sarebbe dunque avvenuto che tra il 1424 e il '25<sup>14</sup>.

Era tempo che alle 'immagini senza vero corpo' che fluttuavano negli specchi, si sostituissero fatalmente gli og-

getti concreti della fantasia. E il Brunelleschi, scelto il soggetto della sua pittura '*in rebus consuetis*' — il Battistero, l'edificio più consueto all'occhio dei fiorentini —; e usando una tavoletta di un braccio di lato, in modo che di poco maggiore fosse la distanza da cui guardarla, — '*et mediocris distantiae*' —; allineandola sul raggio centrico — '*axis visualis super visibilia transportatus*' —; stabilendo l'altezza dell'orizzonte, '*per certia signa*'; dando un asse verticale allo spazio interno al dipinto, regolando cioè il piano di superficie '*incessu recto et perpendiculari*'; dividendo la linea di terra in tante parti, perché '*formam unius puncti rei visae numero illarum partium numerari*'; costruendo in pianta gli edifici su angoli di 90°, poiché '*si veniat virtus (speciei) ad angulos rectos, melior est operatio, quam ad angulos obtusos*'; e ribaltandola sul piano inclinato '*secundum remotionem obiecti a speculo plano*' in modo che le ortogonali al piano di terra concorressero ora in un punto centrico, poiché '*extimatur lineas illas debere concurrere et nullomodo esse equidistantes*'; aveva fornito la prima 'prospettiva' organicamente coerente.

S'intende che egli svolse questo lavoro nella propria stanza o bottega, servendosi soltanto di appunti presi sul vero<sup>15</sup>. Questo si può indurre dalle parole stesse del Biografo: 'e pare [con significato non già di «è verisimile», ma di «sembra proprio»] che sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezo di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre'. E poco dopo egli dirà: 'da quello luogho dentro alla porta del mezo di Santa Maria del Fiore dove si sarebbe posto se l'avesse ritratto [cioè: preso dal vero]'. Dunque *non* ci s'era posto, né l'aveva ritratto. E dopo ancora egli dice 'dove [s'intende: il Brunelleschi] mostrava [cioè: dava dimostrazione] essere stato a ritrarlo<sup>16</sup>'. Dunque *non* c'era stato.

Il Brunelleschi insegnò proprio il modo come si poteva riprodurre il vero razionalmente, elaborando un sistema che con la sua certezza matematica, anche senza il confronto a occhio con la realtà, garantiva da ogni eventualità d'errore. Ciò nondimeno l'idea di pescarlo a dipingere un quadro di cavalletto *sur le motif* — come Cézanne, o Fattori... — si direbbe che, nonostante le asserzioni del Biografo, si sia in ultimo sovrapposta a quella vera. Il Brunelleschi, dal vero, poté prendere se mai qualche appunto sui partiti dell'incrostazione marmorea, ma con certezza non si può dir altro ch'egli dovette prendere 'le misure'. La distanza esattamente perpendicolare da 'dentro la porta del mezo di Santa Maria

del Fiore, qualche braccia tre' alla facciata del Battistero, la larghezza e l'altezza delle singole facce, e l'altezza dalla cima della lanterna fino a terra; era quanto gli occorreva per la sua realizzazione pittorica. Né più né meno di quanto aveva sempre fatto studiando in Roma 'col suo vedere sottile' i monumenti antichi. Di quelli fiorentini le misure doveva averle da tempo segnate nei suoi quaderni, anzi nel libro della memoria. E altrettanto farà poi per la Piazza della Signoria.

Tra le opere che ci rimangono, quale esempio ci potrà meglio soccorrere per spiegarci come si doveva presentare questa veduta frontale di una piazza? Per riportarci a uno stadio il più vicino possibile a quello del primo esperimento prospettico, dovremo far cadere la scelta su quale esempio sia più ricco degli elementi essenziali e privo di quelli accessori a una simile costruzione. Non riesco a trovare una cosa che più esattamente risponda all'intento, della mirabile placchetta in argento cesellato del Louvre col *Cristo che libera un'indemoniata*, che il Longhi ha riconosciuto opera di Filippo Brunelleschi<sup>17</sup>. Notiamoci questi elementi prospetticamente essenziali. Il perfetto allineamento, messo in risalto dal Longhi, di tutte le teste, le più vicine e le più lontane, sulla linea d'orizzonte; il fatto che le due figure d'apostoli più vicine tocchino esattamente il limite inferiore del dipinto, per cui quello a sinistra in posizione eretta non fa che fornire la 'misura dell'uomo', che riportata su uno dei lati indica infatti esattamente il punto in cui far concorrere la diagonale d'inclinazione del piano; e il fatto che il corpo del Cristo formi l'asse verticale della composizione. Osserviamo come la fronte del tempio sia molto arretrata: ciò comporta per la collocazione in pianta degli elementi del tempio stesso un ingrandimento, che qui mi sembra debba rimanere fissato in un rapporto di 3 a 1. Probabilmente questo ingrandimento dovette già essere usato per ottenere i piani di fondo della tavoletta col Santo Giovanni, i quali, secondo attesta il Biografo, erano come il cielo bruniti d'argento, e quindi dipinti sopra a velatura. Né mancano nella placchetta 'e' nugoli', che per l'appunto 'si vegono in quello ariento' non distribuiti variamente, ma tutti spostati sulla destra come proprio fossero 'menati dal vento quand'e' trae': lasciati volutamente informi dalla mano che invece, in impercettibile spazio, ha saputo caratterizzare quei visi degli apostoli 'pieni di acciacchi e di vigore' (Longhi).

Siamo riportati a colpo all'origine 'di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua', e cioè alla tavoletta prospettica col tempio di Santo Giovanni. Le dimensioni piccolissime della placchetta parigina si potranno tuttavia giustificare con una precisa *conclusio* della XVI *quaestio perspectivae* del Pelacani, giacché '*quaelibet res quantuncumque parva potest per judicium visus apparere tanta quanta est res quantuncumque magna.*' E ove la si guardi attentamente, la costruzione prospettica delle architetture non tarda a rivelare in questa placchetta il rigore matematico su cui è fondata la legge proporzionale delle 'diminuzioni et accrescimenti'. È assai probabile che il Brunelleschi, dopo aver fornito le prime dimostrazioni prospettiche su edifici già esistenti, per garantire diciamo pure 'su dati di fatto' la bontà del suo sistema, abbia tenuto in seguito a darne altre dimostrazioni su architetture di sua invenzione, che finalmente rispondessero ai nuovi concetti di spazio con esattezza e con agio<sup>18</sup>. Qui la distanza lo costringe a schiacciare un po' l'edificio, ma in esso già il Sanpaolesi riconobbe, in base agli elementi già individuati dal Longhi di una soluzione a pianta centrale, l'idea per un tempio del tipo del San Lorenzo. Tale appare il 'nuovo tempio antico e moderno, sturdamente pensato a pianta centrale, d'ampio transetto con tiburio basso [ed è il richiamo più esplicito al San Lorenzo] tra quattro cupoline, porte e finestre a timpano, cornici a viva modanatura molteplice come nel Palazzo di Parte Guelfa [del quale lo schema è riconoscibile nell'edificio a destra nel fondo], rivestimento murale a lunghi specchi per alto e sovrapposti come nel tamburo del Duomo, fregi con ghirlande pausate da teste come sotto la cupola, copertura conica delle cupoline squamate come nella cappella Pazzi [e nella Sagrestia Vecchia, che avrebbe infatti potuto costituire, in un nucleo d'idea originario, una delle quattro cupole angolari d'un tempio a pianta centrale]...' <sup>19</sup>.

Ricavando, da questo prospetto, la pianta, ci si accorge poi che l'edificio è preceduto da un atrio, per cui la fronte del corpo centrale leggermente arretra rispetto alla facciata vera e propria in cui s'aprano le tre porte /tavola 3/. Si noti la sottilezza di certi particolari che sfuggono a prima vista: ad esempio il coincidere della sommità dello schiacciato tiburio con la sommità del timpano anche più schiacciato, il lievissimo e matematico smangiamento prospettico dei bracci laterali, delle cupolette, e fin degli specchi marmorei e del tondo nel frontone. L'invito del Longhi ad approfondire

l'idea fornita da questa placchetta per la storia dell'architettura fu accolto, come s'è detto, dal Sanpaolesi, che indicò come spunto il transetto di San Lorenzo<sup>20</sup>. Ne offriamo, al confronto, una veduta, dalla quale abbiamo eliminato gli elementi più tardi (*tavola 4 a, b*). Ma ancora, al di là di Pietro da Milano<sup>21</sup>, cui essa era un tempo attribuita, vorrei avvicinare alla placchetta il fugacemente primo schizzo per la facciata di San Lorenzo di Michelangelo — vedilo in C. De Tolnay, *Michelangelo*, Firenze (1951), tav. 324 —, e lo stesso progetto ligneo definitivo, eseguito da Baccio d'Agnolo, ambedue conservati nella Casa Buonarroti. L'elemento nuovo, nei progetti michelangioleschi, è la presenza dell'attico: inserito probabilmente a mascherare lo sviluppo in altezza preso dalle navate laterali. Ma nel timpano depresso è evidente che Michelangelo ha cercato di non allontanarsi, anzi d'interpretare l'idea prima del Brunelleschi, quale ci è tramandata in questa placchetta.

Tentare allora, su questa base, una ricostruzione schematica della prima ‘prospettiva’, non parrà esercizio vano e presuntuoso, se cercheremo di fare del nostro meglio per non lasciare nulla all’immaginazione, e se mai valerci di qualche accorgimento suggeritoci dalla realtà. Nello schema che offro, eseguito come gli altri successivi dal disegnatore Giancarlo Del Francia (*tavola 2*), oltre a usare il formato quadrato, come si ha dal Biografo, abbiamo: 1º, fatto toccare alla base della fascia anteriore del tempio la linea di terra, accorgimento seguito in base a considerazioni intervenute a proposito della seconda tavola prospettica e giustificato, crediamo, dalla necessità di non rinunziare, in questo che era il primo esperimento del genere, alla facilitazione offerta dal poter riportare direttamente sulla superficie del dipinto il ‘profilo’, s'intende misurato in scala con la realtà; 2º, fatto toccare alla cima della lanterna il lato superiore — idea che pure vedremo in seguito avvalorata da considerazioni riguardanti la seconda tavola prospettica; 3º, fatto coincidere la linea d'orizzonte con la prima fascia orizzontale del tempio — che è arbitrio nostro, lo ammettiamo, ma si doveva comunque scegliere un punto per l'altezza dell'orizzonte. E si ha dal Biografo che il Brunelleschi in questi primi esperimenti, si riferiva non alla ‘misura dell'uomo’, ma, seguendo dunque il Pelacani, a misure puramente matematiche, stabilite in ‘braccia piccoline quanto a braccia vere’; 4º, dato all’ottagono in pianta la larghezza stessa della tavola dipinta.

Di conseguenza, perché nella pianta vengano inclusi i piani del fondo, non resta che ampliarla portandola in quel rapporto da 1 a 3, che abbiam visto usato nella placchetta con la *Liberazione dell'indemoniata*. Vi rimangono in tal modo compresi l'edificio 'dirimpetto alla Misericordia' e la volta de' Pecori da un lato, il canto alla Paglia e la colonna di San Zanobi dall'altro. S'intende che, sviluppando questa pianta sul piano dell'intersecazione, questi due lati risultano invertiti. È ciò a cui doveva porre rimedio il completamento dell'esperienza brunelleschiana.

\*

'... acciò che non si potessi pigliare errore nel guardarla 'che in ogni luogo che s'escie di quello, a mutare l'apparizioni 'dello occhio Egli aveva fatto un buco nella tavoletta dov'era 'questa dipintura che veniva a essere nel dipinto dalla parte 'del tempio di Santo Giovanni in quello luogo dove percoteva 'l'occhio al diritto da chi guardava da quello luogho dentro 'alla porta del mezo di Santa Maria del Fiore dove si sarebbe 'posto se l'avesse ritratto. El quale buco era piccolo quanto 'una lenta da lo lato della dipintura et da rovescio si allargava piramidalmente come fa uno cappello di paglia da 'donna quanto sarebbe el tondo d'uno ducato o poco più 'E voleva che l'occhio si ponessi da rovescio dond'egli era 'largho per chi l'avessi a vedere E con l'una mano s'accostassi 'allo occhio et nell'altra tenessi uno specchio piano al dirinpetto che vi si veniva a specchiare dentro la dipintura e 'quella dilatione dello specchio dall'altra mano veniva a 'essere la distanza velcircha di braccia piccholine quanto a 'braccia vere dal luogho dove mostrava essere stato a ritrarlo 'per insino al tempio di Santo Giovanni che al guardarla 'con l'altre circustanze dette dello ariento brunito e della 'piazza ec. et del punto pareva che si vedessi el proprio vero. 'E io lo avuto in mano e veduto più volte a' mia dì E possone 'rendere testimonianza.'

Una volta che il Brunelleschi ebbe assunto a fatto pittrico la visione speculare, il *trompe l'oeil*, ne veniva di conseguenza che il punto di vista, la più delicata e fino allora insolubile preoccupazione dei pittori, veniva ad essere non più stabilito empiricamente, ma addirittura determinato dalla logica interna del dipinto. Se infatti nello specchio l'immagine si sposta seguendo il movimento di chi guarda, in quella visione speculare bloccata che è un dipinto così costruito, l'occhio non avrà che da ritrovare l'apice della

piramide specularmente inversa per avere la sensazione di uno spazio simile a quello vero. E s'è già accennato a come questo 'apice' dovesse porsi nella tavoletta col Santo Giovanni a una distanza finita: indicata dal punto che in pianta risulti il più lontano dal lato in cui la pianta tocca il piano di proiezione.

Questa è la ragione principale per la quale il Brunelleschi volle che la tavoletta dipinta col sistema prospettico la si vedesse riflessa nello specchio. Praticamente poi l'esperienza aveva un valore di riprova, in quanto, eseguito il tempio di Santo Giovanni con gli stessi principi della riflessione nello specchio piano, riflettendone l'immagine nello specchio essa avrebbe dovuto restituire l'aspetto della realtà<sup>22</sup>. A ciò si prestava singolarmente il tempio di Santo Giovanni per la sua reversibilità speculare in senso orizzontale. Mentre le parti del fondo, a destra e a sinistra, che nel dipinto risultavano invertite, era, come s'è accennato, lo specchio a farle tornare nella posizione giusta<sup>23</sup>.

Ma, insistiamo, la ragione essenziale di questo riflettersi nello specchio della prima immagine prospetticamente costruita, fu quello, come dice il Biografo, di permettere a ognuno di acquistare esatta coscienza di dove si trovasse il punto da cui guardare cercandolo da sé: col 'mutare le apparizioni dello occhio'. Chi prendeva con una mano la tavoletta a rovescio, applicando l'occhio al foro che dal rovescio era più ampio, e con l'altra lo specchio nel quale veder riflessa la parte dipinta, non aveva per cercarlo che da fare due movimenti: 1º, allineare l'asse visuale sul punto centrico; 2º, allontanare e avvicinare lo specchio. Trovato che l'aveva, 'pareva che si vedessi el proprio vero': l'illusione di spazio si faceva in lui completa. Era questo il punto della esperienza, in cui lo spazio dipinto sembrava percorribile dall'uomo, e reciprocamente l'occhio umano si disponeva, allora per la prima volta, in relazione diretta con le cose dipinte. In altre parole il sistema logico della pittura — il vedere oggettivo — veniva a innestarsi col suo sistema psicologico — il vedere soggettivo — per cui la '*res consueta*' pareva vera '*per compositionem et resolutionem subiectam ad aliquam certam mensuram memoriae promptam.*' E la logica interna del dipinto era talmente reale, che l'immobilità architettonica della piazza poteva 'logicamente' continuarsi e connettersi con la mobilità del cielo vero, riflesso nelle parti bruniti d'ariento nelle quali 's'aveva a dimostrare' il cielo.

Consideriamo ora come anche a questa seconda parte dell'esperienza, che a noi sembra ovvia e facilissima, si dovette pure arrivare non a colpo, ma a traverso riflessioni e tentativi molteplici. A scorrere il secondo libro delle *Quæstiones* del Pelacani, nella parte che tratta della riflessione nello specchio piano, ci si rende conto di quali problemi sollevasse un simile esperimento se riportato alla quantità delle apparenze fenomeniche che esso comporta. Ecco qualche esempio delle domande che ci si potevano porre, e che cercherò di parafrasare per comodità del lettore. Se la riflessione avviene da qualsiasi punto dello specchio, come mai l'immagine ci appare in un punto solo? E perché in un punto dello specchio si riflette solo una parte dell'immagine o anche l'intero? Si viene mediante simili domande ad accorgersi di un fatto importantissimo in riferimento al nostro caso, e cioè che, in uno specchio di piccole dimensioni, si vedono *simul et semel* oggetti diversi di immagini diverse: e ciò può essere perché esse rientrano nell'apertura visuale e l'occhio, per abbracciarle nella piccolezza dello specchio, non ha bisogno di ruotare — *l. II quant. III art. ii diff. 3* —. E ad un'altra: che nello specchio si mantiene il rapporto tra il tutto e la parte in ragione dei cateti che corrono dall'oggetto al piano di riflessione — *ibid. probl. 2º* —. E infine a un'altra: che non importa che lo specchio abbia la misura della cosa, perché a traverso l'apertura dello specchio quale esso sia è possibile ritrovare la dimensione reale della cosa — *ibid. diff. 4* —.

In queste riflessioni è l'origine della seconda parte dell'esperienza brunelleschiana. E potremo spingerci a supporre — ed è l'unica 'aggiunta' che faremmo al testo del resto esauriente, del Biografo — che essa fosse stata facilitata col dare allo specchio le dimensioni esatte in cui la tavoletta ci si sarebbe riflessa dalla giusta distanza.

Veniamo ora a quel trattatello *Della prospettiva* di cui supponevamo essere stato autore Paolo dal Pozzo Toscanelli<sup>24</sup>, dove sono così definite le proprietà dell'immagine speculare: 'per tutto el spatio et per ciascuno punto del spatio 'sono multiplicati i razi della similitudine della cosa visibile 'i quali sono reflexi a certa distantia non molto remota, et 'ciascuno occhio sendo in quella distantia vedria la cosa per 'detto visibile [cioè: scambiandola per quella vera] guardando 'el specchio mediante el concorso di quelli [razi] uniti in 'forma di piramide in quel medesimo occhio. Et se il predetto 'occhio o altro simile fuisse situato fuora della distantia della

‘retrocessione overo reflexione de’ predetti razi, non potrebbe ‘vedere la predetta cosa.’ Quest’ultimo periodo propone un’argomentazione per negazione, perché l’immagine dello specchio segue il nostro occhio ed è praticamente impossibile vederla da un altro punto (come poi è detto anche in altra parte dello stesso trattatello). Ma questa argomentazione è sommamente indicativa, perché la ritroviamo nel Pelacani e in Bacone, e anche in quel teorema in cui Vitellione dimostra la falsità dell’opinione, certamente di carattere magico, secondo cui le immagini promanavano dallo specchio stesso. *‘Sed ad huius oppositum quidam antiquorum demonstrationem attulit, quam et nos ut indifferentem vigoratam fortius praesenti proposito applicamus.’* — Persp. V 23 —. Questo ‘antico’ crediamo non sia altri che Tolomeo, che afferma come *‘in his que apparent de formis’* nella ‘reverberatione’, niente ‘debet attribui speculis’ — Opt. III 64 —. E tra i teoremi che seguono ne ha uno così formulato: *‘In planis speculis videtur locus forme in ea parte qua et res vera cuius est forma; et cum res vidende de-clinaverint ad aliquam partem declinant forme earum, sicut appetit oculo, ad eandem partem’* — Opt. III 91 —. Per rinvigorire gli argomenti di Tolomeo, Vitellione — giusta il rimando che troviamo nella preziosa edizione del Risner — si riporta al teor. 20 del IV libro del *De aspectibus* di Alhazen, riguardante appunto la possibilità negativa che ha l’occhio di vedere un’immagine da un punto diverso da quello in cui piramide visuale e piramide speculare invertita coincidono; e la sua dimostrazione è aiutata da questa figura /tavola I a/ <sup>25</sup>. Dove basta avvicinare il piano di riflessione *rl* a *vz*, e sia questo un oggetto, ossia la tavoletta forata col Santo Giovanni, fino a far coincidere il punto di vista *g* con *x*, per avere lo schema dell’esperienza brunelleschiana /tavola I b/.

Ed ecco, sfogliando ancora il V libro della *Perspectiva* vitelloniana, c’imbattiamo, finalmente, nel nostro caso. Teor. 56: *‘Possibile est speculum planum taliter sisti, ut intuens propria imagine non visa, videat imaginem rei alterius non visae.’* A render più chiara quest’immagine di altra cosa prenderà essa la forma di una tavola: *‘Depingatur itaque in tabula... imago quecumque placuerit...’*. Segue l’indicazione di varie posizioni da cui ciò si può ottenere, ma sempre per linee oblique. *‘Potest autem sic fieri ut secundum longitudinem lineae... [la perpendicolare al piano]... sit factus murus super terram ad altitudinem evidentium, qui inferius sit concavus [per deporci la tavola dipinta] superius versus speculum apertus: et in illo muro deponatur tabula picta... aequidistanter speculo... et sit visus in distantia*

*'a speculo... et sit prohibitus per aliquod medium, ne possit proprius accedere: tunc enim omnes formae puncorum depictae imaginis incident visui. Disponatur ergo aliter per ingenium, ut tabula depicta nullo modo videatur: et sit speculum situm versus lumen, ita ut aer circa ipsum sit luminosum: sitque tabula depicta similiter lumen habens: quia aliter in tenebris latens non possit videri: mediante enim lumine formam suam multiplicat per medium, et pervenit ad speculum, et reflectitur ad visum.'* E non c'è che... da far ruotare l'asse della pittura fino ad allinearsi tra l'occhio e lo specchio, facendo un buco nella tavola dipinta! Si viene così a trovarsi nella situazione esatta offerta da un altro punto della *perspectiva* — Vitellione V 11, Alhazen IV 11 —, e cioè la prova sperimentale del ritornare in se stesso del raggio incidente perpendicolarmente allo specchio. Infatti se davanti a uno specchio *'descendat lux per foramen aliquod... et si constringatur foramen, ut restet quasi solus axis... cum non procedat lux nisi per rectas lineas... cum accedit per orthogonalem, per eam reflectitur solum.'* Aggiunge Alhazen: *'Et hoc verum est sive in substanciali sive in accidentalis luce.'* — *De aspectibus* IV 11 —. Cioè: la prova si può ottenere, oltre che con un raggio di luce, con una cosa illuminata.

Ma l'espeditivo del foro richiama a molte altre esperienze. Per esempio, nel teorema 60 del VII libro, di un altro foro praticato nella parete di una stanza, dove si vede riflessa in aria da uno specchio cilindrico un'immagine dipinta su una parete di una stanza attigua, è detto: *'et perforetur paries... ita quod ex alia parte superficie muri major fiat excisio rimae parietis quam versus speculum'*: che rimanda alla forma conica del foro praticato nella tavoletta.

In quest'ultimo teorema, esperienze analoghe son consigliate al curioso indagatore, all'anima appassionata: *'Secondum hunc itaque modum studiosus perscrutator invigilet: quoniam hoc, quod hic praemisimus in praesenti theoremate, exempli caussa fecimus, ut... via perquisitionis diversi artificii pateat animae diligentis.'* Ed è molto probabile che esperienze simili, con specchi columnari e piramidali, fossero quelle che l'Alberti richiama a proposito dell'importanza del punto da cui si guarda, ricordando come, gli amici ai quali le mostrava, *'veggendole et maravigliandosi [le] chiamavano miracoli.'* Il Brunelleschi invece, a cui più che l'eccezione, il miracolo, premeva la regola, la legge, si è limitato a sperimentare la più semplice delle possibilità, quella offerta dallo specchio piano: solo perché essa risolveva definitivamente il problema dello spazio figurato.

Notai altrove le fitte rispondenze che legano il trattatello *Della prospettiva* alla *Perspectiva* di Bacone<sup>26</sup>. Ma altrettante, sebbene di diverso carattere, ne dimostrano la dipendenza, già indicata dal Sanpaolesi, dalle *Quaestiones* del Pelacani<sup>27</sup>. E se l'esposizione della materia in questo trattatello ritorna a ordinarsi a guisa di manuale, certe espressioni più suggestive, che sullo sfondo solito creano nuovi effetti e risonanze, e fin certe coincidenze letterali, riecheggiano chiaramente lo stile delle *Quaestiones*<sup>28</sup>. E si va confermando l'ipotesi che di questa scienza, imparata in Padova, chiarificatore presso gli artisti fiorentini fosse il Toscanelli proprio con questa operetta, scritta per richiesta e ad uso di quel Polisseo, di cui, facendo ammenda dell'ipotesi un po' *volage* altra volta avanzata, diremo ora che potrebbe anche esser nome foggiato su *polites*, cittadino, inteso come: il cittadino per eccellenza; o forse su *politeuo*: amministro lo stato — e il Brunelleschi, nel 1425, fu priore del quartiere di San Giovanni.

E ora non va più oltre rimandata una rilettura di quella parte del primo libro del *Della pittura* albertiano, che vuol delineare, per esplicita dichiarazione dell'autore, il sistema della nuovissima 'arte di pittura, della quale in questa hetà, quale io veggia, nulla si trova scritto', e finalmente chiarire 'questa certo difficile et da niuno altri che io sappi descripta matera.'

Ecco come l'Alberti esprime il concetto della invariabilità nella visione della dimensione: 'niuna quantità equidistante [cioè: parallela] dalla intercesione potere nella pictura fare alcuna alteratione imperoché esse sono in ogni equidistante intersegazione pari alle sue proporzionali; quali cose sendo così, ne seguita che, non alterate le quantità onde se ne fa l'orlo [la 'circumferentia rei' di Bacone], sarà del medesimo orlo in pictura niuna alteratione; et così resta manifesto che ogni intersegatione della piramide visiva qual sia alla medesima veduta equidistante [cioè, sempre: parallela], sarà ad quella guardata superficie proportionale.' Bisogna rilevare che, se ciò risulta piuttosto difficile a intendere nella esposizione dell'Alberti, è perché la materia vi è trasferita di peso dal piano della trattazione ottica, pel quale era stata concepita, a quello della dissertazione pittorica, sul quale era stata poi spostata genialmente, ma non da lui. Stabilito comunque che quantità diverse a distanze 'proporzionali' rimangono invariate all'occhio, l'Alberti deve dire com'è che si renderà nella pittura l'effetto della distanza;

e porta avanti il concetto della ‘comparatione’. Al solito fa cascare l’argomento un po’ dall’alto. ‘Et conviens a queste dette cose aggiungere quella opinione de’ philosophi e quali affermano se il cielo, le stelle, il mare et i monti et tutti li hanimali et tutti i corpi divenissino, così volendo Iddio, la metà minori, sarebbe che annoi nulla parrebbe da parte alcuna diminuta.’ Chi siano mai questi ‘philosophi’, se non il Pelacani — *l. I quaest. XVI art. II concl. 6* — ?: ‘*Ubi per potentiam finitam ut infinitam mundus et omnia in eo contenta proportionaliter minuerentur quantumlibet usque ad quantitatem grani milii ad hunc supposita omni advertentia tam ex parte visus quam intellectus, omnia apparerent tanta quanta nunc apparent...* *Et per hoc vult hec consequentia: omnia sunt proportionabiliter diminuta usque ad quantitatem grani milii.*’ L’Alberti lascia da parte il granello di miglio e propone una riduzione soltanto della metà, ma la dipendenza dal passo del Pelacani è evidente. Segue il *Della pittura*: ‘Inperoché grande, picciolo, lungo, ‘brieve, alto, basso, largo, stretto, chiaro, oscuro, luminoso, ‘tenebroso, et ogni simile cosa quale, perché può essere et ‘non essere agiunta alle cose, però quelle sogliono i philosophi ‘appellarle accidenti, sono sì fatte che ogni loro cognitione ‘si fa per comparatione.’ Eccoci al concetto giusto per quanto vago: nella pittura, come nella realtà, tutto — anche i colori — <sup>29</sup> si conosce per ‘comparatione’. Avrò agio in seguito di dimostrare che anche questa idea delle relazioni che si stabiliscono tra i colori risale al Pelacani, e l’Alberti non fa che aggiungervi piacevolezza letteraria. Ma tornando alla costruzione del dipinto, quale sarà l’unità di misura? ‘Et ‘fassi comparatione in prima alle cose molto notissime — non ‘sarà per caso lo stesso che il « *referre eius [rei] quantitatem ad quantitatem famosam ut notam* » del Pelacani, o il baconiano « *in rebus consuetis* »? — et dove annoi sia l’huomo fra tutte ‘le cose notissimo, forse Protagora, dicendo che l’huomo era ‘modo et misura di tutte le cose, intendea che tutti li accidenti delle cose comparata fra gli accidenti del huomo si ‘conoscessero.’ Protagora? Ma non avevamo letto le stesse parole in Bacone? Di lì le ha senza dubbio rilevate l’Alberti, il quale travisa il concetto di Protagora, che secondo l’interpretazione platonica del Teeteto poneva la relatività della conoscenza in quanto pura opinione dell’uomo, nell’intento evidente di creare un’ascendenza classica a questo concetto <sup>30</sup>. Egli non cita Bacone — e neppure il Ghiberti lo cita, e il Pelacani, s’è visto, solo una volta <sup>31</sup> — né tanto meno si cura di approfondire il significato di quelle parole — ‘*per compo-*

*'sitionem et resolutionem subiectam ad aliquam certam mensuram memoriae promptam, cuiusmodi est quantitas hominis mesurantis...',* nelle quali ci pare di riconoscere il germe del concetto wölffliniano dell'intuizione degli stili che l'uomo ha secondo il senso del proprio corpo<sup>32</sup>. Lo si capisce da come sviluppa quel concetto: per cui la 'misura dell'uomo' serve 'ad dare ad intendere che quanto bene che i piccioli corpi sieno dipinti nella pictura, questi parranno grandi et piccioli a comparatione di quale ivi sia dipinto huomo.'

Passato quindi l'Alberti a descrivere il sistema della 'intersezione', stabilisce ad arbitrio il punto da cui dev'esser guardata la pittura. Ciò è perfettamente lecito, e si può incominciare anche stabilendo il punto della veduta, ma dimostra come il suo concetto si differenziasse già da quello del Brunelleschi, pel quale era il punto di fuga interno al dipinto fissato in relazione alla pianta a determinare il punto della veduta. Né dell'illusione di realtà che si provava guardando dalla 'certa distantia' sembra che l'Alberti tenga conto. Mentre è innegabile che, situando al lato del dipinto la costruzione d'aiuto, egli ottenga un doppio ribaltamento dell'immagine: e così la stacca dalla pianta non solo, ma non è più costretto a invertire quest'ultima: libertà che consentirà gli ulteriori perfezionamenti del sistema<sup>33</sup>.

Limitiamoci per ora a sottolineare come l'Alberti, non meno dell'autore del *Della prospettiva* e del Ghiberti, trascriva, sebbene più copertamente, dai trattati di ottica, e come ciò fornisca una riprova che quei testi erano a fondamento anche delle geniali esperienze brunelleschiane. È d'altronde il Ghiberti, il grande avversario, a fornirne indirettamente la prova più valida: poiché egli scrivendo il terzo *Commentario* non indica sostanzialmente una strada diversa per la prospettiva, ma solo ha voluto reinserire i principi sui quali il Brunelleschi aveva fondato la sua invenzione nel contesto generale della trattazione ottica, restituire il tutto, contro chi aveva dato solo 'una parte di quella scienza'.

(continua)

#### NOTE

<sup>1</sup> Più che ai principi generali sul problema della prospettiva nel Quattrocento, ormai fissati da tempo negli studi del Kern, del Mesnil — di cui vedi in particolar modo *Theorie der Perspektive in der Frührenaissance*, 'Vorträge der Bibliothek Warburg' Vorträge 1925-1926, Berlino (1928)

p. 122 ss. —, del Panofsky, intendo riferirmi a quanto riguarda particolarmente il Brunelleschi fin dagli accenni del Brockaus — *Die Sculptura von Pomponius Gauricus*, a c. di H. Brockaus, Lipsia (1886) p. 39 — e del Fabriczy — *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart (1892) p. 49 ss. Il vero punto di partenza sarà tuttavia la posizione del Wileitner — *Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive*, ‘Repertorium für Kunsthissenschaft’ XLII (1920) p. 249-262 —, che elaborata sulla traccia del Ludwig — Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, a c. di H. Ludwig, Vienna III (1882) p. 176 ss. —, segna nei confronti della opinione tradizionale il momento più negativo dell’indagine — ‘*Brunelleschi hatte wahrscheinlich überhaupt keine Distanzkonstruktion irgendwelcher Art.*’ È questa posizione a influire su tutti gli studi successivi, anche nel senso di una sia pure parziale ma progressiva riapertura d’orizzonte. E in tal senso i nostri rimandi andranno alle riproposizioni più recenti del problema della prospettiva brunelleschiana, che oltre a riassumere le precedenti portano nuovi interessanti contributi per la chiarificazione di quanto su questo tema rimane ancora dubbio o diversamente interpretabile. Indico innanzi tutto i seguenti studi: R. Oertel, *Masaccios frühwerke*, ‘Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft’ VII (1933), p. 200 ss.; R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, ‘La critica d’arte’ XXV-XXVI (1941), p. 145 ss.; G. C. Argan, *The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth century*, ‘Journal of the Warburg and Courtauld Institute’ IX (1946), p. 96 ss., e, dello stesso autore, il più recente *Filippo Brunelleschi*, Mondadori (1955); P. Sanpaolesi, *Brunellesco e Donatello nella Sacristia Vecchia di S. Lorenzo*, Pisa (1947), *Ipotesi sulle conoscenze matematiche, statiche e meccaniche del Brunelleschi*, ‘Belle Arti’ (1951), *La lanterna di S. Maria del Fiore e il suo modello ligneo*, ‘Bollettino d’arte’ (gennaio-marzo 1956), p. 11-29; John White, *Developments in Renaissance Perspective*, ‘Journal of the Warburg and Courtauld Institutes’ XII (1949), p. 58-79 e XIV (1951), p. 42-69; R. Wittkower, *Brunelleschi and ‘proportion in perspective’*, ibid., XVI (1953), p. 275 ss. e di seguito, dello stesso con collaborazione di B. A. R. Carter, *The perspective of Piero della Francesca ‘Flagellation’*; infine, J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London (1957).

<sup>2</sup> Intendo riferirmi alle proposte contenute in: D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis*, Trieste (1957), che farò oggetto di discussione a suo luogo; e all’articolo di J. G. Lemoine, *Brunelleschi et Ptolémée. Les origines géographiques de la ‘boîte d’optique’* (sic), ‘Gazette des Beaux Arts’, LI (maggio-giugno 1958), p. 281 ss. Quanto a quest’ultimo scritto, in cui si sostiene che l’invenzione del Brunelleschi non derivò dallo studio della prospettiva, la considerazione della quale viene pertanto dall’altra momentaneamente accantonata — cosa del resto dimostrata a sufficienza dalla ‘mostruosità ottica’ offerta a p. 286 tav. 4 —, non val dunque la pena di occuparsi. Riguardo al sistema di proiezione sulla sfera usato da Tolomeo, cfr. però O. Neugebauer, *Mathematical methods in ancient Astronomy*, ‘Bulletin of the American Mathematical Society’ 54 (1948) p. 1013-1041.

<sup>3</sup> Il testo è stato confrontato direttamente col manoscritto, contenuto nel cod. Magliab. II ii 325. Trattandosi di materia controversa, risalire alla fonte prima diventa obbligatorio. Per quanto riguarda l’attribuzione di questa operetta, il giudizio finora più consistente ci sembra quello avanzato da A. Chiappelli, *L’antica vita anonima di F. Brunelleschi e il frammento del codice Pistoiese* (1896), in *Arte del Rinascimento*, Roma (1925), p. 159-190.

<sup>4</sup> Nel corso di una lettura su *Dante e la prospettiva*, che ampliata vedrà la luce nella rivista ‘Studi danteschi’.

<sup>5</sup> Ed. Mallè, Firenze (1950). Da qui saranno tratte in seguito anche le altre citazioni.

<sup>6</sup> Il Gioseffi scrisse, in *Perspectiva artificialis*, p. 81, che il Brunelleschi s'accorse 'come nell'ottica degli Antichi fossero implicite tutte le leggi su cui si fonda la moderna prospettiva'. Peccato che, partito da una buona intuizione, egli sia poi arrivato a delle pessime conclusioni. E infatti, combattendo la giusta opinione del Sanpaolesi che il Brunelleschi avesse maturato la sua scoperta assimilando l'ottica fisiologica e accettando quanto si era precisato da Alhazen al Pelacani, egli afferma categoricamente: 'Da Tolomeo (e non da Euclide né da altri) il Brunelleschi trasse le premesse teoriche e pratiche per la sua fondamentale esperienza'.

Veniamo al punto. Che dice il passo di Tolomeo riportato dal Gioseffi, e da lui considerato totalmente risolutivo agli effetti della scoperta brunelleschiana? Leggiamolo — quasi invariato da come lo si leggeva nell'ed. del Govi, Torino (1885), p. 61 — nell'edizione recente dell'*Ottica* curata esemplarmente da A. Lejeune: '*In omnibus enim speculis invenimus quod si in superficie uniuscuiusque eorum signaverimus punctos in locis quibus apparent res vidende, et texerimus eos, non utique apparet tunc forma rei videndae. Postea vero, cum unum post alium detexerimus et aspexerimus ad loca detecta, apparebunt puncti signati et forma rei vidende in simul secundum directionem principii visibilis radii.*' — *L'Optique de C. Ptolémée*, a c. di A. Lejeune, Louvain (1956), III, 4, p. 89 —. Ed ecco la traduzione datane dal Gioseffi: 'In tutti gli specchi troviamo che se, sulla superficie di uno qualsiasi di essi, marcheremo dei punti nei luoghi in cui appaiono gli oggetti e li copriremo (sc.: via via che si segnano), la forma dell'oggetto non apparirà per allora in nessun modo. Ma quando li avremo, uno dopo l'altro, scoperti e guarderemo verso i luoghi scoperti, appariranno i punti segnati e, istantaneamente, anche la forma dell'oggetto, secondo la direzione originaria dei raggi visuali.' La traduzione sarebbe accettabile. Senonché, in nota, spiega il Gioseffi che a 'forma' è da dare il significato non dell'immagine dell'oggetto come appare nello specchio, ma della 'sagoma punteggiata del medesimo sulla superficie dello specchio'. È qui che il Gioseffi forza il significato originale del passo di Tolomeo, volto unicamente a dimostrare che le immagini nello specchio appaiono nella direzione dei raggi visuali. Ciò si riscontra nella realtà, per esempio quando sopra uno specchio siano cadute delle gocce di cera perché dove sono le gocce non si vede l'immagine? Perché, spiega Tolomeo, '*res que videntur in speculis, apparent secundum directionem visibilis radii qui cadit super eas per reverberationem suam que fit secundum positionem pupille a speculo.*' *Opt.* iii 3. E lo dimostra con la esperienza indicata. Ed è qui da tener presente che, la teoria di Tolomeo fondandosi ancora sul principio della extramissione dei raggi dall'occhio, il raggio visuale '*cadit super eas [res que videntur in speculis] per reverberationem suam que fit secundum positionem pupille a speculo.*' Il primo a fondarsi stabilmente sul principio inverso dell'intrammissione sarà poi Alhazen, e dopo lui tutti gli altri trattatisti.

Questo potrà forse in parte spiegare perché la geniale *Ottica* di Tolomeo, che contiene gran parte dei principi affermati in quelle successive, non abbia goduto la stessa autorità di queste ultime a partire dal XIII secolo, quando comincia a esser conosciuta in Occidente nella traduzione dall'arabo dell'emiro Eugenio di Sicilia. Parlando della fortuna di questa opera il Lejeune — *L'Optique de Ptolémée etc.*, p. 31 ss. dell'*Introduction historique* — deduce che essa dovette essere nota soltanto a scienziati di grande dottrina. Bacon è il solo a citarla largamente nella sua *Perspectiva* e nella *Multiplicatio specierum*. Da quest'ultima parte dell'*Opus*

*majus* infatti — come ha indicato G. Ten Doesschate, *De derde Commenstaar van L. Ghiberti in verbaud met de middeleeuwsche*, Utrecht (1940), p. 8 — proviene l'unica citazione sostanziale che ne fa il Ghiberti, che appena rammentato un principio presente nell'*Ottica* di Tolomeo, rimanda infatti al 'mescuglio delle spetie nel terço libro' — L. Ghiberti, *Denkwürdigkeiten*, Berlino (1912), I, p. 108 —.

<sup>7</sup> Lo studio delle proporzioni in quanto rapporto matematico in superficie — quelle che il Biografo chiamerà le 'proporzioni musicali' dell'architettura classica — mi sembra oltrepassare questo, che è solo il primo stadio, e cioè 'l'invenzione', della prospettiva. Vedi a tal riguardo, sul Brunelleschi, le penetranti osservazioni del Sanpaolesi nel cit. studio: *Brunellesco e Donatello ecc.*, e gli sviluppi indicati dal Wittkower nel saggio pure cit. *Brunelleschi and 'proportion in perspective'*, ecc., dove però egli suppone che i principi su cui si fonda il sistema prospettico albertiano non fossero chiaramente formulati nella cerchia dell'architetto fiorentino.

<sup>8</sup> Questo tratto è già riportato in: Sanpaolesi, *Ipotesi sulle conoscenze matematiche ecc.*, p. 4.

<sup>9</sup> Lo White, nell'enumerare i fattori che contribuiscono al *trompe-l'oeil*, indica empiricamente e tuttavia in modo perspicace i seguenti: 1, armonizzazione dell'oggetto con l'architettura che lo circonda; 2, coincidenza con la luce esterna; 3, familiarità con l'oggetto; 4, normalità della distanza da cui un oggetto è visto in relazione con la sua posizione reale; 5, conformità alle possibilità di una visione attuale; 6, imitazione diretta dell'oggetto. Cfr. *Developments in Renaissance ecc.*, 'Journal of the Warburg' XIV (1951), p. 44.

<sup>10</sup> La presenza essenziale dell'asse verticale nella costruzione prospettica brunelleschiana fu chiaramente postulata dal Sanpaolesi a proposito del modello ligneo della lanterna della Cupola (cfr. *La lanterna della cupola ecc.*, p. 20). Sulle sue tracce il Gioseffi — *Perspectiva artificialis*, p. 84-95 — insiste sull'importanza di quella che egli chiama la 'linea mezzana', e ne attribuisce la paternità al Brunelleschi.

<sup>11</sup> Su Biagio Pelacani da Parma, vedi: I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma (1789), II, p. 108-125, e le note di A. Pezzana all'Affò, stess. ed. VI, 2<sup>o</sup>, p. 123-134; G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Venezia (1795), VI, 1<sup>o</sup>, p. 309; P. Duhem, *Les origines de la statique, 'Revue des questions scientifiques'* 54-59 (1903-1906), e, dello stesso, *Le système du monde*, Parigi (1916), IV, p. 278; L. Thorndyke, *A history of magic and Experimental Science*, IV, p. 65; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari (1954), p. 326.

<sup>12</sup> Il Paradiso degli Alberti (di Giovanni da Prato), a. c. di A. Wesselowsky, Bologna (1867). I p. 132-142, 263-65; II p. 76-80; III p. 18-20. Nel saggio del Wesselowsky è una sostanziale integrazione alla precedente bibliografia.

<sup>13</sup> Ci è stato possibile consultare solo il cod. Marciano 1649, che reca la data dell'anno in cui è stato scritto: 1399; il Ferrarese 380 cl. II<sup>o</sup> (Bibl. Comunale Arioste) adespoto, verosimilmente quattrocentesco, che indica l'anno di composizione delle *Quaestiones*: 1390; il Laurenziano XXIX 18, copiato nel marzo 1428 da un Bernardo di Andrea da Firenze; e l'Ashburnhamiano 1042, più tardo, che sembra derivare da questo ultimo. Nelle nostre citazioni ci siamo curati tuttavia di seguire soltanto il senso, non sfiorando nemmeno il problema di una ricostituzione filologica del testo.

<sup>14</sup> La stabilizzazione della invenzione prospettica brunelleschiana intorno a questa data e non prima, anche se tutto il lavoro precedente

del Brunelleschi la prepara e quasi la presuppone, sembra ormai non potersi più mettere in dubbio. Anche il Pouillon, art. cit., coi suoi argomenti sempliciotti, arriva a indurla facilmente. A concentrare il fuoco cronologico intorno a questo anno, può forse aiutare anche il confronto tra la verosimile impaginatura della tavoletta del Brunelleschi e lo schema architettonico della 'Presentazione al tempio', ora al Louvre, nella predella dell'Adorazione dei Magi' di Gentile da Fabriano, compiuta per la Sagrestia di S. Trinita nel '23. Forse in questa che fu l'ultima parte eseguita, si fece sentire 'una più approfondita coscienza delle circostanti e coesistenti aspirazioni fiorentine' — così L. Grassi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano (1953), p. 28-30; e sui rapporti di Gentile con l'ambiente fiorentino vedi la fondamentale nota del Longhi, *Fatti di Masolino ecc.*, p. 189-191 —. In essa il lorenzettiano tempio ottagonale, il cui limite inferiore tocca l'orlo della tavoletta, è bilanciato in uno spazio che la minuta osservazione strutturale dei palazzi, porticati, logge pensili, e lo sguardo che si spinge oltre la porta d'ingresso in un andito a volta — e l'episodio della zoppa e del mendicante — non valgono a sollevare da un limite puramente empirico. E probabilmente, al di là dell'impressione di splendore che da quella pala si riversò nell'ambiente fiorentino, accendendovi frequenti riflessi, proprio su questa parte il giudizio dei 'maestri di prospettiva' non poté non mantenersi riservato. Se addirittura essi non passarono all'aperta critica; e alla dimostrazione di come, effettivamente, una piazza intorno a un tempio ottagono dovesse 'girare'.

<sup>15</sup> Il Sanpaolesi, in *Ipotesi sulle conoscenze matematiche ecc.*, col dire che nella veduta del Battistero il Brunelleschi 'ponendosi in una situazione reale e con misure reali, volle provare fin dove si poteva giungere nell'imitare la veduta naturale', pare sembi escludere, o almeno non specifica chiaramente, se il dipinto fosse costruito prospetticamente, il che non necessitava la ripresa 'dal vero'. Più recisamente il Gioseffi afferma: 'la sua prima prospettiva non è stata in nessun modo costruita'; e indica quale secondo lui fosse stato il 'sistema' seguito dal Brunelleschi, di cui discuteremo tra breve. Di una pittura eseguita direttamente sulla realtà non sembra dubitare nemmeno lo White, che sottilizza all'estremo le differenze esistenti tra la posizione originale del portale centrale del Duomo al tempo del Brunelleschi, e quella di oggi: che, per una costruzione eseguita lontano dal vero risultano irrilevanti.

<sup>16</sup> Nel testo offerto dalla Toesca troviamo: 'ed ha quel tempio ritratto', che suona contradditorio con la nostra interpretazione: ma a noi sembra debba essere rettificato in 'et da quel tempio ritratto'.

<sup>17</sup> R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio ecc.*, p. 161-162. Il Sanpaolesi, seguendo un'indicazione del Salmi, spostò l'attribuzione verso Donatello. Ma, a parte il gesto drammatico della donna, nulla di donatesco ci pare di scorgere nell'architettura, che è sempre in Donatello atmosfericamente spaziata, e qui, invece, tutta esattezza e geometria. L'idea delle porte timpanate, anche se quelle eseguite nella Sacrestia Vecchia da Donatello spiacquero al Brunelleschi, non mi sembra si possa rifiutare in un progetto di facciata. Risolutiva circa l'attribuzione proprio al Brunelleschi mi pare poi la cornice, che il Longhi restituì alla placchetta. Soltanto a un architetto-orafa potevano esser familiari i motivi gotici nei tondi, simili infatti a quelli dei trasparenti negli occhi della cupola della Sagrestia Vecchia — di cui ritorna anche il motivo della corda —, e soltanto un Brunelleschi poteva modellarli e spaziarli tanto armoniosamente per chiudere nelle spire del linearismo gotico la 'gemma nuovissima' dello spazio prospetticamente

inteso. Ancora notava il Longhi, come nelle teste l'attenzione sia tutta al carattere: fino a quella, calva e senza aureola, del Giuda all'estrema destra. Il senso del rilievo è, qui, più che di stiacciato, di inciso. E tuttavia si direbbe se ne fosse ricordato il Ghiberti nel suo 'Miracolo' dell'arca di S. Zanobi: nella disposizione ad arco delle figure, nella posa stecchita della giacente. Ma aggiungendovi poi quei suoi spessori sfumati e aggraziati, e un paesaggio dove le leggi della distanza svagano in superficie...

<sup>18</sup> Era anche l'opinione del Baldinucci, che scrive: 'Questo grande studio, che fece, e la grande intelligenza, che acquistò in questa scienza, lo dimostrò Filippo in molte pitture da esso lavorate di fabbriche, di paesi e d'altro.' — *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Firenze (1812), p. 19 —.

<sup>19</sup> Saggio cit., p. 162.

<sup>20</sup> Sanpaolesi, *Brunellesco e Donatello ecc.*, p. 6.

<sup>21</sup> Vedi la medaglia di Pietro da Milano, che riproduce uno schema di tempio consimile, ma fuori d'ogni preoccupazione prospettica, in G. F. Hill, *A corpus of Italian Medals before Cellini*, Londra (1930), I n. 52 e II tav. 13.

<sup>22</sup> Cfr. G. C. Argan, *Brunelleschi, ecc.* p. 17, 18.

<sup>23</sup> Che il Brunelleschi, levando la sua proiezione dalla pianta reale con un unico ribaltamento, ottenessse un'immagine invertita, è cosa per noi certa. Il Gioseffi, non accettando che questa della prima tavoletta fosse un'immagine costruita, deve per giustificarne l'inversione inventare ch'egli l'avesse disegnata direttamente su una superficie specchiante, sistema che gli sarebbe stato suggerito dal passo, che già abbiamo riportato alla n. 6, dell'*Ottica* di Tolomeo. Questa supposizione — che ha potuto convincere finora solo chi non s'era mai posto seriamente il problema della prospettiva brunelleschiana (cfr. 'Selearte' 31 luglio-agosto 1957, p. 52) — non solo è contraria all'evidenza materiale, in quanto il Biografo, che dice del dipinto 'E io lo avuto in mano e veduto più volte a mia dì E posso rendere testimonianza', asserisce trattarsi di tavoletta; e nell'Inventario delle cose lasciate da Lorenzo il Magnifico esso è indicato come 'uno quadro di legno dipintovi el Duomo di San Giovanni — Müntz, *Les collections des Médicis au XV siècle*, Parigi 1888 p. 62 r. 6, 7, 9 —; nonché dalla considerazione elementare che il Brunelleschi, volto di spalle a disegnare il Battistero su uno specchio, 'di circha mezo braccio quadro', ne avrebbe potuto forse vedere i margini ma mai il punto centrico stante l'interposizione della sua 'cabeza' (difficoltà, lo concedo, ovviabile, col proseguire a mano libera l'inizio delle ortogonali, non però segnando i punti e coprendoli, e congiungendoli; come vuole il Gioseffi, e non Tolomeo); ma come s'è dimostrato più sopra, è basata e sulla forzatura del testo di Tolomeo e sulla scarsa comprensione di quello del Biografo. È poi per conto nostro inammissibile che il Brunelleschi facesse conoscere, incontrandone anche il successo, un puro tentativo meccanico, e un risultato del tutto casuale di cui non possedesse già chiare e dimostrabili le ragioni. E non si dimentichi che difficilmente su una superficie specchiante si sarebbe potuto eseguire un dipinto, come quello dovette essere, di qualità eccelsa 'fatto con tanta diligenza e gentilezza e tanto a punto co' colori de' marmi bianchi et neri che non è miniatore che l'avessi fatto meglio': un diamante, sul quale si sarebbe in seguito sperimentata, a prova, la bontà di ogni altra soluzione prospettica.

<sup>24</sup> Cfr. *Le fonti di P. Uccello*, II, 'Paragone' 95, p. 11-12.

<sup>25</sup> Il Gioseffi prende, per dimostrare la dipendenza del Brunelleschi da Tolomeo, una figura analoga a questa — ed. Lejeune, p. 125 —;

ma sembra non tenga conto per nulla del teorema a cui essa serve. Il quale riguarda la preferenza da dare all'asse visuale che si mantenga perpendicolare all'oggetto: 'Rectam vero positionem dicentes illam sentimus ut visibilis radius qui cadit in medium linee que copulat utrosque terminos quantitatis rei videndae, contieneat cum ea duos angulos rectos: et hic est situs adversus, qui fit secundum oppositionem.' E di seguito: 'Dicimus autem distantias euanes, cum super medium linearum que copulant terminos magnitudinum videndarum, processerint a visu euanes radii., — opt. III 78 p. 124 ss. — Ora, l'identica figura serve al Pelacani, pel quale i raggi vengono all'occhio, a rispondere al quesito 'utrum speculum planum propter quod debet videri facies mea vel tua sub sua propria quantitate debeat esse euanus ut majus facie mea ut tua.' È la dimostrazione aggiunta alla già citata 4 difficultas dell'art. ii quaest. III libr. II, che spiega come uno specchio piano, per quanto piccolo, può riflettere l'immagine di un oggetto per quanto grande: perché, comunque sia grande lo specchio, dalla giusta distanza l'immagine virtuale risulta di uguale grandezza, determinata com'è dai cateti che sono tra loro paralleli e normali alla superficie dello specchio. Nessuno nega che l'una argomentazione si svolga nei precisi limiti dell'altra. Ma se il Brunelleschi parte per la sua esperienza da questa figura, è più probabile l'abbia vista nelle *Questiones* del Pelacani che nell'Ottica di Tolomeo. Per conto nostro abbiam detto quale sia il punto preciso a cui ci sembra si sia riattaccato per l'esperienza della riflessione. E va tenuto conto che gli schemi non son cosa viva se non per le parole che li illuminano.

<sup>26</sup> Cfr. 'Paragone' 95, p. 9.

<sup>27</sup> Cfr. Sanpaolesi, *Ipotesi ecc.*, n. 11.

<sup>28</sup> Non potendoci ora diffondere in un raffronto sistematico, ci limitermo a dire che, dalle *Quaestiones*, il trattatello sembra desumere maggiormente inflessioni, e un certo tono arcano, che non la sostanza degli argomenti. Tali rispondenze, appunto perché più periferiche, non sono meno evidenti. Come ad esempio: un'ipotesi soprannaturale è appoggiata nelle *Quaestiones* alla figura 'per dei potentiam' — l. I quaest. XIV art. ii concl. 5 —, o 'per imaginationem' — l. I quaest. II art. iii ratio 1 — e il trattatello riechieggia 'per divina potentia o immaginazione' — manoscritto Riccard. 2110 c. 9., da cui sono tratte tutte le citazioni. Solo in questi due trattati troviamo poi indicazioni diffuse sulla materia degli specchi: 'substantia speculi potest esse multiplex, potest enim esse simplex, ut aqua, quam dicit Vitulon a principio sue perspective esse speculum naturale. Similiter substantia eius potest esse ferrum bene tersum, et ut est lapis tersum et politum, et ut est vitrum adherens plumbo et est aliqua species ligni...' — l. II quaest. II art. ii diffic. 3 —; e il trattatello: 'Resta a dire della materia del specchio può essere naturale senza operatione d'arte et questo specchio è l'acqua... Può essere il specchio pietra naturale pretiosa... El specchio può essere di cristallo... Può essere specchio d'ogni metallo lucido et solido cioè... di ferro et principalmente d'acciaio. Anchora può essere specchio di legno duro et solido... al presente la moltitudine degli specchi si fanno di vetro per apposizione del piombo...' *Ibid.* c. 5 v. Particolarmente vicine poi le descrizioni delle visioni e miraggi: 'unde est quod sepe homines videntur ambulare per aerem, et ultra hoc sepe civitates et castra in media regione apparent' — l. II quaest. IV art. ii diff. 4 —: 'Non ti parrà adunque cosa Magica se per tempo alcuno vedessi alcuna apparitione nell'aere come sarebbe città ovvero huomini che si movessino per l'aere.' *Ibid.* 18 v. E infine, quella illusione ottica da crearsi in una festa, di cui ritrovammo l'origine in Bacone — 'Paragone' 95, p. 6 —, riappare quasi simile anche nel Pelacani, dove è detto: 'Et tunc videbuntur tangere celum quia existentes in terra distantiam non percipient inter ydola et celum':

parole riprese nel *Della prospettiva*: 'Et perché l'aere non ha stabile termine della visione nostra apparirà l'immagine fino al cielo.' 1 bid. c. 23.

<sup>29</sup> Cfr. quanto scrive Delacroix su Veronese, a più riprese, e p. es. in 'Journal', a c. di A. Joubin, Parigi (1932), III, p. 384; e quanto scrive Cézanne al figlio, in 'Correspondance', a c. di J. Rewald, Parigi (1937), p. 284 e 288.

<sup>30</sup> La deviazione dal significato originario di questo concetto Albertiano fu già segnalata dallo Janitschek — L. B. Alberti's Kleinere Kunststheoretische Schriften, Quellenschriften f. Kunstgesch. XI, Vienna (1877), p. 77 e p. 230 n. 17.

<sup>31</sup> Che Bacone sia scarsamente citato — una volta, abbiam visto, dal Pelacani, e mai dal Ghiberti, che vi ricorre continuamente, e non cita neanche Peckham, ma forse, come propone G. Ten Doesschate, art. cit. p. 6, non intenzionalmente — può anche dipendere dal fatto che i manoscritti della sua *Perspectiva* (molti se ne trovano ancora nelle biblioteche fiorentine) non recavano il nome dell'autore.

<sup>32</sup> Cfr. E. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Firenze (1928), p. 117 ss.

<sup>33</sup> A consentirlo è un'altra legge dell'ottica: 'Reflexione a pluribus speculis planis ad eundem visum facta, ab imparibus quidem dextra apparent sinistra, et sinistra dextra: a paribus vero dextra apparent dextra et sinistra sinistra...' Vitellione, *Perspectiva*, V, 63.

## FEDERICO ZERI

### UN RITRATTO DEL PISANELLO

LA RESTITUZIONE al Pisanello di questo eccezionale dipinto /tavola 5/ non è nostra; o meglio, essa è anche nostra, nel senso che, prendendone conoscenza diretta parecchio tempo fa, il nome del pittore veronese ci venne alle labbra al primo sguardo, esattamente come era già accaduto a quanti, prima di noi, avevano avuto l'occasione di vederlo già con l'attribuzione tradizionale in una collezione straniera formata in epoca assai antica e di cui il proprietario era gelosissimo. Ci si perdonerà se oggi, apprendendo che la raccolta è stata, in parte, disfatta, ci sentiamo liberati dal vincolo, almeno per ciò che riguarda l'illustrazione di un'opera così straordinaria.

L'occasione è di quelle che esimono dalla pedanteria dei confronti e dei richiami; mi limito perciò ad indicare i dati esterni della tavola. Alta, secondo che risulta dai miei appunti, centimetri 57, e larga 43, essa è dunque l'esemplare più conspicuo fra i tre che costituiscono la ritrattistica pisaneliana, intendo di quella accettabile senza riserve, e che oltre al nuovo numero è bene limitare ancora alla 'Principessa' (estense?) del Louvre e al 'Lionello d'Este' dell'Acca-

demia Carrara; respingendo decisamente l'«Imperatore Sigismondo» del Museo di Vienna, che non par nemmeno cosa italiana, e lasciando in sospeso, in attesa che se ne possa rintracciare l'originale, il «Ritratto virile» già nella Collezione Stefano Bardini di Firenze, su cui è impossibile decidere dalla cattiva riproduzione che ne ha fornito il Prof. L. Venturi (*«Arte Veneta»*, VIII, 1954, pag. 93) ma che si direbbe piuttosto vicino ai modi di Jacopo Bellini. Al confronto con le due tempere di Parigi e di Bergamo non manca di risultare, e anche dalla lettura della fotografia, la forte diversificazione costituita dal fondo che, affatto privo di ogni elemento figurativo, è unito e chiuso nel profondo azzurro di un denso lapislazzulo, di impenetrabilità quasi notturna, su cui l'incarnato del personaggio risalta con uno splendido effetto luminoso, quasi fosforescente, lunare. Né si mancherà di rilevare come l'assenza delle quinte di flora e di fauna, che, coltivate nelle serre della civiltà «cosmopolitana», chiudono il campo dei due ritratti conosciuti con un significato che oscilla fra l'arabesco e l'*«haute-lise»*, vada qui perfettamente d'accordo con la mancanza di qualsiasi spunto di senso araldico, emblematico o allegorico. Forse è che l'anonimo personaggio non apparteneva a quel grado della gerarchia sociale cui la rigorosa struttura dell'ormai declinante mondo feudale riservava quegli attributi? Non so se si potrà mai rispondere a tale quesito. Tutte le ricerche nel campo dell'iconografia quattrocentesca sono state inutili, né è stato possibile trovare un indizio di sorta nel gruppo, pur così vario e copioso, dei disegni del Pisanello. Ma nobile o no; appartenente alle stirpi malatestiane, gonzaghesche, estensi o aragonesi, o semplice «borghese»; carico di un'eredità di corone, quarti e semiquarti, oppure, più modestamente, di un lascito di commerci e mercanzie; è certo che l'interpretazione secondo cui i suoi tratti e il suo costume sono usciti dal pennello di Antonio Pisano non potrebbe essere di senso più squisitamente emblematico, e di unicità preziosa pur restando entro il confine di un modulo assai rigoroso, di accezione universale, il cui stampo tende ad annullare i caratteri individuali, anche se questi siano presentati secondo accenti acutamente descrittivi. E infatti, il perfetto profilo, nitido e rigoroso come in una medaglia, nel cui territorio i tratti somatici sono resi con straordinaria evidenza dalla pennellata morbida e fitta non meno del velluto, e dove il chiaroscuro impalpabile, cereo, si addensa nel mettere a fuoco la tortuosa infiorescenza dell'orecchio

*tavola 5/*; questa punta cioè di indagine ‘naturalistica’ è poi bilanciata, e quasi riassorbita nel risultato finale, per la stretta ubbidienza ad una norma di costume, di etichetta, di obbligo iconografico, cui rispondono in perfetta sintonia tutte le altre parti della figurazione. E la concomitanza è ottenuta sia per mezzo cromatico, sia per idea compositiva. Per il primo, a contrasto con la diafana epidermide del volto e del collo rasato, la capigliatura, disposta a ciocche strette e serrate (e la cui foggia, particolarmente diffusa entro il quinto decennio del Secolo, può fornire un indizio per precisare la datazione) fissa, col suo colore brunastro, di terra bruciata, quel timbro spento e basso che è poi ripreso, al di qua e al di là del giro ondulato di pelliccia nerissima, dal colletto svasato e dalla veste, ambedue di una inedita tonalità grigio-marrone, o meglio detto, di un bruno che vira nel perlaceo. Ma questa rigorosa economia di tavolozza commenta, in senso stupendamente evocativo, l’andamento flessuoso, apparentemente sommario, con cui sono presentati i dati strutturali. Ne risulta che il profilo, e cioè il ritratto vero e proprio, giunge a coronare lo snodo ampio e falcato di una sorta di sigla, di grandioso paradigma araldico, dove l’enciclopedica varietà del repertorio ‘cortese’ è presente con una sezione diversa da quella dei garofani, delle farfalle e delle rose di cui sono fioriti i due ritratti Estensi; una sezione meno variopinta, ma di significato non meno prezioso, e più di costume quotidiano, di quella delle pelliccie di martora, dei cuoi, e delle selvaggine. La veste di questo giovane fa appunto pensare al pelo di un favoloso animale, che trasmuti come l’ermellino, ma solo per passare allo stagno, al peltro, all’argento.

FEDERICO ZERI

## QUALCOSA SU NICOLA DI MAESTRO ANTONIO

I CONOSCITORI del Quattrocento Italiano che si trovassero a visitare quella inattesa raccolta di problemi, novità e — in qualche caso — capolavori, che è la galleria di pittura del Museo di Brooklyn, non mancherebbero di essere attirati e incuriositi da una lunga predella, dove, ai lati di una ‘Annunciazione’, quattro scomparti narrano con un piglio

di non comune vivacità le storie della ‘Decollazione del Battista’, del ‘San Lorenzo sulla graticola’, della ‘Lapidazione di Santo Stefano’ e infine del ricorrere di storpi e di sciancati alle virtù taumaturgiche di Sant’Antonio da Padova. Né potrebbero, una volta effettuata la lettura, non restar perplessi davanti al nome di Bartolomeo Caporali con cui il singolare dipinto entrò nel Museo nel 1934, assieme alla Collezione Frank L. Babbott: perché l’abituale accordo umbro-benozzesco tipico del gentile perugino, e infatti ripetuto con invariabile correttezza non esente da una sfumatura di accademismo, sta esattamente all’opposto di ciò che esprimono le cinque storie, sia per l’estro del narratore, che per lo stile di cui si vale.

Le cinque scene introducono infatti in un clima di eccentricità, dove il dato caratteristico è spinto sino alle punte del caricaturale e del grottesco, ma senza che il tono sia mai declassato in senso popolareggIANTE: al contrario, sotto la presenza di una sostenutezza qualitativa che è quella di un artista autentico, cioè cosciente. Così nella ‘Decollazione del Battista’ /tavola 6 a/ l’accento cade sul nerboruto carnefice, ancora ansimante per la fatica del gesto (tanto svincolato da fargli allentare la stretta delle brache), e appoggiato alla grande spada con la fiera soddisfazione del macellaio novizio che con un solo fendente è riuscito ad abbattere una bestia di ragguardevole possanza. Nella scena successiva /tavola 6 b/, sorvegliato dall’assistente che si è impadronito della ricca dalmatica in oro e broccato, il San Lorenzo sta immobile (con la pazienza di un malato steso sul lettuccio del medico) sull’enorme graticola, di impeccabile fattura artigianesca: e, per non evitare una sola scintilla del martirio, il suo corpo si allunga immenso, smisurato, sì da occupare per tutta l’estensione la superficie metallica, al cui arroventamento si affannano con soffietti e fascine due giustizieri in maniche di camicia. Meno intensa nella ‘Annunciazione’ /tavola 7/ (ma come è intelligente ed azzeccata la figura della Vergine, che, alzatasi dalla ‘savonarola’, si chiude in un gesto di umiltà, così intenso da sfiorare la sigla, al sopraggiungere dell’Arcangelo viaggiatore, dalle lunghe gambe impacciate dalle vesti troppo abbondanti!) la vena narrativa riprende tutto il suo brio nella casella successiva /tavola 8 a/: dove Santo Stefano soffre con rassegnazione il martirio inferrogli da quattro giovinastri, (quattro atleti di periferia, dalle cosce muscolose strette entro la guaina di pantaloni troppo attillati) che raccolgono i sassi per la lapidazione

entro il greto di un torrente secco, in un paesaggio di colline addolcite da una luce di tramonto. L'ultima scena è anche la meno irta di paradossi, e la più raccolta: tutta basata sull'apparizione di Sant'Antonio da Padova, sulla porta di un edificio in rovina verso cui due storpi cercano riparo per l'imminente notte, che già si incupisce nell'alto del cielo appena appena solcato da qualche cirro (*tavola 8 b*).

Chi conosce direttamente il dipinto rammenterà la sua straordinaria gamma cromatica, in cui certe zone di colore chiaro, squillante, o stemperato sino alla tonalità più diafana (certi passaggi di arancione sono di una evidenza fuori del comune) rispondono alla volontà di calcare sull'accento caratteristico: quello stesso cioè che si rivela inequivocabilmente di fonte umbra, e precisamente folignate, al punto che i tipi dei due storpi nel 'Miracolo di Sant'Antonio' riprendono alla lettera le figure dei dannati nell'*'Inferno'* di Bartolomeo di Tommaso in San Francesco a Terni. Ma per il resto, non sfugge, anche dalla riproduzione, il curioso sapore 'franceschiano' nei brani di paese, nell'incidenza della luce che batte in tutte e cinque le scene dalla destra, senza però alterare il sapore di trasfigurazione in senso irrealistico e di imprevisti viraggi della materia verso significati diversi da quelli impliciti nella descrizione del fatto visivo. Il momento delle cinque scene è, in altre parole, quello di un pittore fortemente toccato (se non anche formato) da modi padovano-squarcioneschi, e dal caratterismo di Bartolomeo di Tommaso, con un certo qual riflesso di Piero della Francesca: momento tipicamente anconitano verso il terzo venticinquennio del Quattrocento, e che, storicamente, prende nome da Nicola di Maestro Antonio.

Nel visitare, alla fine del 1957, il Museo di Brooklyn, non mancai di rilevare la stretta somiglianza che la predella presenta con la bellissima lunetta lasciata nel 1955 da Mr. F. D. Lycett Green al Museo di York (*tavola 9*): ma quando il ricordo è stato controllato da vicino, la somiglianza è ciò che il Longhi definì 'unità d'opera'. Esattamente riferita al raro pittore di Ancona nel dono del collezionista, questa 'Resurrezione' si vale ancora del fatto luministico pubblicato da Piero, e con una intelligenza davvero non comune. Anche qui la sorgente del lume batte dalla destra, condensandosi sulla pallida figura del Cristo, con un effetto di alba, di chiarore antelucano che il fondo astratto, anziché diminuire, sottolinea, per la acuta trovata del fondo d'oro che qua e là è polimentato, in una successione di dischi che riflettono

lo scintillio con la tremula instabilità delle stelle al declinar della notte. E contro un paese che è della stessa geografia artistica già conosciuta nella predella Babbott, i soldati sono pietrificazioni di inedite armature, complicate come lo scheletro di mostruosi insetti, muniti ai gomiti di strani congegni, e con le gambe e le cosce turgide, inguainate nella stretta di calzamaglie, come gli 'hooligan' che lapidano Santo Stefano. Per il riscontro materiale: le misure della lunetta (cm. 69 × 162,5) corrispondono esattamente a quelle richieste dalla predella (cm. 16,8 × 184,6) con lo scarto in meno cioè che, nella parte superiore dell'insieme, va imputato allo spessore delle sagome di cui la lunetta stessa era in origine, come di regola, circondata.

A questo punto non è difficile ravvisare la parte principale del dipinto nella grande tavola (cm. 165 × 179) esistente nella Cappella di Palazzo Massimo alle Colonne in Roma, e che fu restituita a Nicola di Maestro Antonio fin dal saggio con cui Bernardo Berenson riesumava l'eterodosso e sconosciuto artista anconitano ('Rassegna d'Arte', 1915, pag. 165 e ss.). Non solo lo schieramento dei temi iconografici ritorna coerente, ma la larghezza del Sepolcro di Cristo nella lunetta è la stessa che, nella tavola Massimo, tocca al trono marmoreo dietro alla Vergine, per quella inflessibile logica di geometria e di architettura interna che, nel Quattrocento, è immancabile nell'opera dei veri artisti. Superfluo aggiungere che anche nella tavola centrale del complesso la luce batte da destra, conferendo un'unità espressiva all'insieme anche per via di definizione luministica /tavola 10/.

## \*

I progressi delle conoscenze su Nicola di Maestro Antonio sono stati assai scarsi, rispetto a ciò che la ricerca ha ritrovato a proposito di altre persone a lui affini e contemporanee. Dopo il primo saggio del Berenson (il cui catalogo è lievemente ampliato nelle due edizioni del 1932 e del 1936 delle *Pitture Italiane del Rinascimento*), il solo contributo attendibile, e anzi di portata veramente decisiva per la esatta definizione delle origini del pittore, è stato quello di Roberto Longhi 'Arte Veneta', I, 1947, pag. 185), dove accanto alla restituzione di un'opera del tempo maturo, come è la tavola n. 1448 del Museo di Berlino, è riferita al primo periodo, in chiave puramente padovana, la 'Crocefissione' dell'Accademia di Venezia: opera questa che non è accolta nella recentissima edizione della *Venetian School* del Berenson, ma

che però, anche per via di esclusione, assai difficilmente ci sembra possa spettare ad altri che a Nicola di Ancona. È invece assolutamente da respingere l'opinione ('Arte Veneta' IX, 1955, pag. 211), dove, riprendendo una mia asserzione emessa anche a stampa ('Bollettino d'Arte', 1953, pag. 131), il 'San Pietro' di Brera è ricollegato al 'San Francesco' già nella Collezione Messinis di Venezia, e ciò solo per negare l'attribuzione a Cosmè Tura, che i soliti 'esperti a ciclostile' avevan dato alla tavola veneziana (oggi passata alla Collezione Brivio) e sostituirla con quella, altrettanto inattendibile, a Nicola di Maestro Antonio. Anche un rapido confronto con il celebre 'Crocefisso' già Simonetti (ora Cini) par provare infatti e definitivamente che i due pannelli toccano molto probabilmente al medesimo polittico di cui faceva parte anche il 'Crocefisso' e che tutti e tre, secondo la traccia aperta dall'Offner si legano alle opere del 'Maestro delle Tavole Barberini'. Altrettanto incongrua la proposta di inserire nel catalogo del pittore anconitano la 'Pietà' della Congregazione di Carità di Sant'Agata Feltria, giacché in luogo di confermare la proposta in favore di Nicola, avanzata con dubbio dal Berenson quando la tavola era offuscata e alterata, il restauro del 1950 l'ha definitivamente scartata, rivelando una produzione assai tipica e in un tempo relativamente giovanile di Vittore Crivelli alla cui anemica fiacchezza non mi sembrano convenire i commenti di P. Zampetti ('Catalogo della Mostra di Pittura Veneta nelle Marche', Ancona, 1950, pag. 20, n. 14). Il solo caso in cui può sussistere e fondatamente, qualche dubbio, è quello della lunetta con il 'San Gerolamo penitente', già nella Collezione Gualino e poi passata alla Galleria Sabauda; dove la figurazione ripresa strettamente dal quadretto firmato da Piero della Francesca nel Museo di Berlino, è effettivamente prossima, in taluni accenti e soluzioni grafiche, a Nicola, cui l'ha infatti riferita il Berenson nei recenti *Venetian Painters* (1957, pag. 121), ma senza però riuscire a dissipar completamente il sospetto che si tratti di un momento assai avanzato, anzi quello finale, del Maestro delle Tavole Barberini.

\*

A partire dalla 'Crocefissione' dell'Accademia di Venezia, così tipicamente padovana e squarcionesca (e che per il riferimento alla pala veronese del Mantegna non può toccare a prima del 1459) è necessario ammettere un lungo

intervallo prima di giungere alla pala Watney, firmata, del 1472, dove il lessico del pittore si è arricchito di due dati essenziali. Da un lato, la spinta verso una definizione in senso puramente fantastico dell'immagine, secondo i modi della cerchia di Squarcione, ha trovato un nuovo, fortissimo impulso nell'accogliere i portati dell'irrealismo di marca fulignate: un irrealismo non basato sulla trasfigurazione in senso 'minerale', 'metallico' della materia pittorica, ma piuttosto interpretazione in chiave 'espressionistica' dei fatti di linea, di volume, di rapporti proporzionali, con una dichiarata tendenza a marcare la scrittura caratteristica sino a toccare il grottesco, il geroglifico, la sigla. Che Nicola di Maestro Antonio abbia studiato questa corrente sui testi di prima mano, cioè non su Matteo da Gualdo (come suggerì il Berenson) che ne è un episodio secondario, ma proprio sull'inventore primo, Bartolomeo di Tommaso, è cosa confermata da due diverse suggestioni: ché le notizie dell'attività di Bartolomeo in Ancona, dove è ricordato fra il 1425 ed il 1433, collimano con la ripresa che dei suoi tipi si legge nella pala Watney (vedi le figure del San Leonardo e del San Gerolamo), nella tavola del Museo di Berlino (in cui il San Gerolamo è quanto mai indicativo) sino alla predella del Museo di Brooklyn, del cui scomparto con il 'Miracolo di Sant'Antonio' si è già detto.

Del secondo accrescimento culturale che Nicola di Antonio rivela nella pala Watney, la radice 'franceschiana' è dichiarata non dal modulo della Vergine con le mani giunte in atto di adorare il Bambino (modulo troppo diffuso anche nel Veneto per poterlo riferire al ricordo, sia pur larvato, della pala di Piero ad Urbino, che è di pochissimo anteriore al quadro Watney), ma dallo splendido brano di paesaggio che si legge oltre il pavimento marmoreo, là dove si interrompe, a mo' di tenda di cuoio o di broccato, il ricco campo d'oro percorso di ricami: brano di una luminosità, di una 'messa a fuoco' così ammirabile, da non sfigurare accanto ai fondi del celebre dittico di Piero, al quale pare indubbiamente rifarsi. Ed è ancora a Piero che va riferito — e sia pure con l'unilateralità di chi ha colto un solo aspetto della sua formula così complessa — l'uso del partito luministico, di cui si è detto a proposito della pala Massimo-York-Brooklyn, e che sembra anche condizionare la gamma delle opere più mature di Nicola, dove il colore si smorza in una tavolozza di toni calcinati, riarsi, cinerini, come in un Bartolomeo della Gatta. Superfluo aggiungere che, malgrado la cono-

scenza di una così grande persona, a Nicola resta sempre estraneo il suo più intimo significato; la sua posizione è quella di un super-irrealista, che ignora norme e canoni, e che da Foligno e da Padova sa estrarre i termini di un accordo fra i più perfetti, del quale, accanto alla pala Watney, è esempio la tavola del Museo di Berlino (che è assai vicina al 1472, e non certo al 1510, come curiosamente suggerisce il Berenson a pag. 121 della sua recente *Venetian School*).

Con la tavola Massimo, la cui datazione cade verosimilmente verso la fine dell'ottavo decennio, interviene un dirottamento da quella che è la base 'padovana' di Nicola di Maestro Antonio, o piuttosto una revisione effettuata su una nuova fonte della medesima corrente. Fino a questo momento la sua posizione è stata quella di una diretta, indipendente filiazione del grande tronco 'squarcionesco', un parallelo cioè del Tura, di Ansuzino, e dei tanti altri 'creati' di Francesco Squarcione, sopra tutti, come puntualizzò il Longhi, di Giorgio Chulinovich; né si legge nel suo catalogo il benché minimo riflesso di Marco Zoppo (dal quale il Berenson lo voleva fortemente toccato), come bene risulta dall'accostamento con la massima testimonianza dell'arte dello Zoppo nelle Marche, la grande pala del 1471 nel Museo di Berlino, con la 'Pietà' tuttora a Pesaro, che un tempo ne costituiva certamente la cimasa. Ma nella tavola Massimo, Nicola denuncia un primo avvicinamento ai moduli di Carlo Crivelli, che, facendosi via via più intenso ed essenziale, fornisce la misura della fase discendente di una persona cui non sfugge la propria arretratezza di 'provinciale' e tenta di rimediарvi assimilando modi più freschi, più nuovi. Già nella pala Massimo, la figura della Vergine ha un inequivocabile sentore crivellesco, che allude alla conoscenza di opere quali la 'Madonna Lehman'; ed è il ricordo di questa stessa tavola (che ameremmo veder rinettata dagli abbellimenti di un noto collezionista-antiquario parigino di cinquant'anni fa) che si riaffaccia in cose che nel catalogo di Nicola spettano all'ultimo periodo, come la tavola Robinson, vicinissima al 'San Giovanni' Walters, e ai compassi divisi fra l'Ashmolean Museum e la Collezione Parry, ma anteriore allo stendardo di Jesi, a quello della Collezione Christ di Basilea, alla pala della Pinacoteca Vaticana e al trittico di Urbino. In quest'ultime due o tre opere, lo scadimento di qualità va d'accordo con un restringimento del terreno grammaticale, che alla fine è limitato ai due poli del Crivelli

e di Bartolomeo di Tommaso, con risultati curiosamente affini a quelli di un muranese di second'ordine: tanto che un prodotto assai tipico di questo tardo momento, come è la lunetta della Pinacoteca di Montefortino (*tavola 11*) venne dal Serra messo in rapporto con la bottega di Bartolomeo Vivarini (*L'Arte nelle Marche*, II, 1934, pag. 410), mentre negli *Indici* (1932 e 1936) del Berenson si ritrova agli elenchi del mediocre e più tardo Vincenzo Pagani.

## ANTOLOGIA DI CRITICI:

### *I viaggi di Federico Zuccaro. II.*

AL MOLTO ILLUSTRE ET ECCELLENTE  
SIG. FEDERICO BAROCCI

MIO SEMPRE OSSERVANDISSIMO

L'amor perfetto ha per oggetto e fine la virtù et la bontà, per il che, più della patria e d'alcuna altra affinità, et congionto con questo legame forte et inseparabile son io unito con V. S.: oltre l'unione della patria e affinità istessa, la conformità del genio, del nome, della professione e moralità de' costumi, sono tutte cose che formano tra noi indissolubil nodo di vero et leale amore. Viene dunque un Federico a salutare un altro Federico con quell'affetto singolare che gl'istessi nostri nomi dinotano, cioè di fede ricco, et per conseguenza copioso di sincero amore. Vengo, dico, a visitarla, essendo molti mesi che non ci siamo né veduti né salutati se non per terza mano non vi essendo stata occasione, hora, pigliandola io così per modo di ricreazione e per muovere V. S. ancora a rendermi il saluto e darmi nuova di lei, alla quale desidero ogni bene e salute della vita; per la conservatione di essa conviene tal hora ammettere qualche ricreazione e non si lasciare tanto occupare dalli continui nostri studi li quali, se bene sono gustosi et attrattivi, sono però nocivi et dannosi quando troppo assiduamente vi s'interteniamo dentro, e particolarmente alla complessione di V. S. che è delicatissima. Conviene dunque, come ho detto, tal hora diportarsi e diviarsi da essi alquanto, sì come procuro e faccio anch'io hora in una cosa et hor nell'altra pas-

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

sarmela al meglio ch'io possa, che altramente non la potrei durare; et particolarmente essendo nella età che ambi siamo<sup>54</sup>, che per dire il vero havressimo bisogno di venticinque anni meno per sodisfare a' molti che ci comandano a cui siamo tenuti servire, se bene habbiamo gran bisogno di riposo, et in particolare io che lo desidero grandemente, ma non lo posso ottenere essendo da questo e da quell'altro Signore sforzato, per dir così, a mettermi in opera, come so che fa V. S. ancora, ché, da che sin tanto che c'è un poco di vigore, pare che saria mancamento e vitio a negare di esercitare quel talento che Iddio ci ha donato. Ma, come si sia il mio per mia parte, sono forzato da cortese mano di favori di seguitare le fatiche più che mai nella nobilissima e grandissima impresa che questa Altezza Serenissima si è compiacciuto di addossarmi sopra le mie forze, essendo già nell'anno sessantasette dell'età mia<sup>55</sup>: è grande, torno a dire, il peso a gli omeri miei, per essere posto a fregiare la maggior galeria d'Italia. Tuttavia Iddio mi favorisce di assai valida complessione che non mi lascia mancare ancora né animo né cuore. Et in questo giro di passaggio, nel quale per mia ricreazione mi son preso di rivedere l'Italia e molti amici, mi è intervenuto quello appunto che suole intervenire a quei giumenti ch'essendo per la vecchiaia stanchi dalla fatica escono fuori la mattina e, mentre si pensano andare a pascer l'herba fresca, sono posti al giogo et all'aratro a maggior fatiche che mai. Hor sia di tutto Iddio laudato: vado seguitando questa opera con quelli aiuti che si possano havere in queste parti i quali molte volte accrescono la fatica più che alleggeriscono il peso<sup>56</sup>. Tuttavia habbiamo coltivato gran spatio di paese, ma alla grandezza della campagna è poca parte; tuttavia vi si è fatta tanta opera che V. S. se meravigliarebbe: è già finita una parte della volta della Galeria di diece e più canne di longhezza, né però è la quintadecima parte di essa la quale in vero è delle maggiori che si vedano in Italia. Né qui starò a dirli la qualità dell'opera né la sua particolar grandezza poiché con l'allegata a questa V. S. il tutto intenderà, con altre cose fatte e vedute dopo il partir mio di Roma e di Urbino che va per tre anni; e questa relatione, con altre cose, li potrà servire per passatempo e ricreazione per esser cose di qualche piacere, se non per altro, per la vanità de' suggetti.

Questo che hora le posso dire d'avvantaggio e per compimento dell'esser mio sarà un gusto singolare che ho, stando qui nelle mie stanze, oltre a quello che nell'allegata inten-

derà già scritta al nostro Signor Cavallier Gio. Bologna *I viaggi di Federico Zuccaro*  
 Scultore in Firenze, e questo si rinchiede nella più bella vista che si possa in una sola occhiata vedere, oltre al sito particolare già descritto. Ma il godimento maggiore che hora ricevo sopra la loggetta scoperta, nella quale si vede in questa bellissima stagione di maggio la campagna variata e piena di fiori, il bosco coperto di fronde, le colline cariche di piante, la riviera placida e soave, li prati coperti e vaghi, le possessioni, vigne e giardini tutti leggiadri et belli, in guisa tale che io non li posso con parole raccontargliene picciola parte delle bellezze loro, et quello che passa ogni ricreazione è il piacere delle feste, in particolare la sera su le ventidoi hore, nel qual tempo sempre si gode nuova veduta di tutto il popolo della città misto di Signori, Dame e Cavallieri in cocchio, in carrozze, a cavallo et a piedi. Passa la nominata gente in grandissimo numero a squadre, a gruppi, a stuoli, innanti et indietro, vedendosi sempre bellissime donne d'ogni grado e qualità con le lor capelline di paglia in testa e camisciotti bianchi in dosso fregiati con alcuni lavori che fanno con altre vaghezze leggiadriSSima vista; et tutti questi passeggiando ne fanno corteaggio alla nostra mensa et sì vicini ci passano che non siamo più lontani che la larghezza delle fossa della città, stando la Galeria e le stanze dove sono io sopra le muraglie della città ove sentimo ancora su 'l Torrion verde musica di tromboni e piffari et altri stromenti a' quali fanno suavissimo echo canori russignuoli et altri gratiosissimi uccelletti che ci fanno continua armonia di giorno e di notte, sì che noi mangiamo e dormiamo al suono di perpetua musica. Et io per me mi nutrisco in questi nobilissimi diporti i quali non credo che habbino parangone per l'eccellenza loro. La città poi è populatissima e piena di gran nobiltà e S. A. più volte ci favorisce girando con le Serenissime Infanti e Dame loro, gustando anch'essi del gusto del popolo, e noi di loro pigliando duplicito piacere in questi gusti e, come V. S. può comprendere, contrapponendo il desiderio del ritorno, essendo dell'istesso parere il Signor Cesare Arbasia, Messer Rocco Severo et altri Virtuosi<sup>57</sup> che lo salutano. De' quali accresceriano il gusto che si desidera di loro, e di me in particolare, quivi poterli godere insieme con gli amici amorevoli come con li gentilissimi Leoncini nostri, co'l Signor Canonico Battiferri<sup>58</sup> a noi tutti tanto cari quanto V. S. deve sapere e salutarli a mio nome. Io intanto resto a godere le delitie nobilissime di questo albergo chiamato con ragione il Paradiso:

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

*Perché non so s'al par di questo sia  
Quel dove siede con Giovanni Elia.*

E s'io potessi, non sopra il carro di fuoco come Elia, ma sopra una di queste slize vi condurrei volentieri a questo nostro terreno Paradiso che in esso V. S. ringiovenirebbe di certo, ma già che non si può, godete pure il felice Urbino, ché non mancano ancora piaceri a' pari suoi. Stia sana e procuri preservarsi per util suo e per contento de gli amici e patroni che tanto honorano lei et favoriscono mercè li molti meriti della virtù sua; si compiaccia di amare chi l'ama e mi favorischi della risposta, ché io per fine gli desidero sanità di corpo e felicità di animo e di tutto cuore me li raccomando.

Di Turrino, questo penultimo di maggio, allegrezza dell'anno e bellezza della terra, M.DC.VI.

*Il vostro Zuccaro, affettionatissimo  
amico, parente e servitore.*

### PASSATA DI BOLOGNA E FERRARA

DEL SIGNOR CAVALLIERO FEDERICO ZUCCARO  
AL MOLTO REVERENDO ET MIO SEMPRE CARISSIMO  
E AMOREVOLE AMICO IL SIGNOR PIERLEONE CASELLA

Seguendo l'istoria nostra brevemente, Sig. Pierleone mio cariss., lasciando quelle cose che a lui non può apportare gusto né piacere, né tampoco occorre, gli dirò che, partito di Parma ove mi ero fermato l'inverno passato tra quelle nevi e ghiacci che V. S. sentì nella mia <sup>59</sup>, passai a Correggio, per ordine del Sig. Cardinale d'Ascoli <sup>60</sup>, a rivedere un'opera mia di un quadro, cioè ancona di altare assai grande, dell'Assunta della Madonna che mi fe' già fare in Roma, posta all'altare grande di San Domenico in detto luogo <sup>61</sup>, et trovatola ben conditionata, la feci lavare per farli un poco di carezze; così alcune figure del Correggio <sup>62</sup>, che erano assai piene di polvere, che si ritornarono in vita. Et quivi stato due giorni con la Sig. Dorotea, sorella del detto Sig. Cardinale, e col Conte Girolamo Bernieri suo nepote, me ne passai a Reggio a visitare la devotio in particolare della Madonna Santissima del Tempio Novo che si fabrica con tanto concorso <sup>63</sup> e, rivista l'opera del Correggio in San Prospero <sup>64</sup>, et in Modena alcune altre opere del medesimo <sup>65</sup>,

e visitato il Sig. Cardinale di Este<sup>66</sup>, giunsi la sera a Bologna, *I viaggi*  
 al principio di giugno, per venirmene di longo a Roma. E *di Federico*  
*Zuccaro* qui per modo di ricreazione e gustare un poco questa città,  
 che havevo tre altre volte passato di corso né vista a pena,  
 volsi fermarmi sei o otto giorni con questi buoni Padri del  
 Giesù di Santa Lucia, ove è il mio quadro di S. Gregorio<sup>67</sup>,  
 i quali mi fecero tante amorevolezze e cortesie che io mi  
 trattenni più di quello che mi credeva, parte ancora per le  
 colline e molti luoghi all'intorno. E per non stare del tutto  
 otioso, cercai riconoscere questa loro amorevolezza con  
 qualche altra opera a detti Rever. Padri, e questa fu un  
 quadro assai grande nel quale io figurai il Beato Ignatio  
 quando hebbe quella visione vicino a Roma, che gli apparve  
 N. Sig. con la Croce in spalla e gli disse quelle parole che  
 gli sarebbe propitio in Roma; et per farvi qualche cosa di  
 novo, ho figurato in un canto di esso quadro tre angiolini  
 che sono attorno a una croce e ciascuno si sforza di volerla  
 abbracciare, accennando così i genii del Beato Ignatio e dell'i  
 suoi compagni che erano seco come disposti tutti tre ad  
 ogni croce e travaglio che loro si presentasse per amor di  
 Giesù Christo, conforme alla visione che ivi haveva havuto  
 il Beato Ignatio<sup>68</sup>. E questo non bene ancora finito, fui pre-  
 gato da un de' principali Cavallieri di questa città che io  
 gli volesse dipingere un quadro per una sua capella per il  
 Corpus Domini, chiesa delle monache della B. Catterina  
 di Bologna, così nominata, ove si vede ancora il corpo di  
 detta B. intiero e conservato miracolosamente poi che sono  
 già ducento anni e più che morse, et spira odore suavissimo  
 et fa molte gracie et miracoli.

Non potei mancare all'instantia che mi fu fatta a servire  
 cotesto Sig. Il suggetto dell'opera fu una visione che hebbe  
 questa Beata Vergine Catterina alla quale apparve N. Sig.  
 e la Gloriosa Vergine in un giardino, e S. Lorenzo e S.  
 Vincenzo e molti angeli e splendore: suggetto nobilissimo<sup>69</sup>.  
 Mentre io facevo detto quadro venne il tempo delle feste di  
 Fiorenza per le nozze del Gran Prencipe<sup>70</sup>; andassimo quel  
 Signor et io a vederle partendo per Fiorenza alli 17 d'ottobre  
 e là stemmo sino alli 9 di novembre. Et viste quelle feste,  
 me ne tornai a Bologna a finire detto quadro e, finito, partii  
 per Ferrara. Ma se io voglio seguire con qualche ordine il  
 viaggio, conviene che gli dica prima che, partendo da Fio-  
 renza dopo haver viste dette feste, io et mio figliuolo, per  
 ritorno di Bologna, pigliai la strada per Urbino a rivedere la  
 patria e parenti. Così passammo per val d'Arno al Borgo

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

San Sepolchro ove trovai il nostro Virtuoso Cherubino Alberti<sup>71</sup> e Durante de' Neri<sup>72</sup> et altri belli ingegni, che stemmo la sera allegramente, e la mattina salimmo l'Alpe Appenine a mezzo le quali, su la sommità, lasciammo la Toscana, stato di Fiorenza, e entrammo nell'Umbria, stato di Urbino, et per levante scendendo a Lamole, a Borgo a Pace et altri luoghi, a' piedi di esse, arrivati a Mercatello, entrammo nella valle Bilfernìa tra gli ameni e fertili terreni, ché il piacevol Metro irriga d'un miglio et mezo di larghezza detta valle, e più et meno a loco a loco, e di lunghezza di due buone giornate, bagnando Sant'Angelo e Castello Durante<sup>73</sup>, Firgnano, la Badia del Pian di Gaifa<sup>74</sup>, Primicilio, il Furlo, ove Asdrubal fu rotto da Nerone<sup>75</sup>, e dove illustrò il suo nome il bel Metauro, e di lungo a Calmazza, S. Gervaso, e girato buona parte del secondo Parco vicino alla città di Fossombrone<sup>76</sup>, dividendola questa ancora per il mezzo, passa di longo a Sant'Hippolito bagnando le radice di molte delitiose colline della Marca, Monte Bello e Monte Maggiore et altri luoghi, e quivi allargandosi con piacevoli e larghi giri, spasseggiando la bellissima pianura di Fossombrone e di Fano, S. Livieri, S. Longarino e Saltara, Cartoceto, e vicino a Fano sotto un lungo ponte passa a riporre le sue acque nel Mare Adriatico il famoso Metro. Lungo questa valle cavalcando, noi passammo Mercatello, i Palazzi, le Fornaci, lasciammo a man destra la Metola e a sinistra Caresti et altri luoghi. In mezo a detta valle, tra vaghi giardini e ben coltivate possessioni, siede il vago Sant'Angelo in Vado, terra grossa, nobile e mercantile, patria mia nativa; e quivi due giorni dimorato lietamente con parenti et amici patrioti, seguendo lungo il Mettauro cinque miglia, veduto il delitoso Parco di Castel Durante pieno di animali piacevoli e selvaggi<sup>77</sup>, entrai in detto Castello Durante e feci riverentia a quella Altezza del Sig. Duca d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, mio Sig. e Patrono supremo, che come sempre mi fe' gratissima e favorevol ciera. Et insieme veduto e fatto riverentia e basciato le manine al Serenis. Prencipe nostro chiamato Federico Secondo<sup>78</sup> fanciullo di età di anni quattro in circa, che il S. Iddio ce lo preservi e faccia felice, spiritoso e gratioso al possibile, sì come dono di Dio che ha rallegrato e risusciato quello stato con la natività sua con tanto universale gusto, e qui vedute alcune fabbriche e palazzi, che per ornare detto luogo e a gusto suo fabrica continuamente S. A., e la nova libraria, torcendo a sinistra verso settentrione, di qui salimmo a Urbino e, veduto il nostro S. Federico

Barocci et altri amorevoli parenti et amici, dopo due altri *I viaggi di Federico Zuccaro* giorni scendemmo a man manca verso ponente le montagne a pie' delle quali, lasciando l'Umbria, entrammo nella Romagna godendo la bellissima vista del contorno di Rimini et delle colline, castelli, monti, pianura, con la vaga marina all'hora placida e quieta. E quivi da amici fermatici una giornata, e da Rimini a Cesena, Furlì, Faenza, Imola, in carozza passata la Romagna, entrammo in Lombardia, a Bologna adì 19 Novembre, et quivi finito il quadro e fatto quanto havete inteso, il giorno di Sant'Antonio, adì 17 Genaro 1609, partimmo di Bologna per Ferrara in barca.

Seguiranno le feste e trionfi di Fiorenza<sup>79</sup> dopo che gli harò detto la arrivata di Ferrara.

### SOPRA ALCUNI SPLENDORI DIPINTI ALL'IMAGINE DI CHRISTO

NELLA TAVOLA DELLA BEATA CATTERINA DA BOLOGNA  
DAL S. CAVALLIER FEDERICO ZUCCARO

Del Sig. Collini

*Sono raggi o colori  
Questi che fan corona al bel sembiante  
Di Christo nel giardin del Paradiso?  
Sono da me diviso  
Perché miro del ciel le luci sante;  
Illuminati ardori,  
Belle fiamme conteste,  
Vi dié vivo color Pittor celeste.*

\* \* \*

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

SOPRA LA RESURRETTIONE ET APPARITIONE  
DEL SALVATORE NOSTRO GIESU' CHRISTO  
A MARIA VERGINE SUA MADRE.

DIPINTA DAL SIGNOR CAVALIERE FEDERICO ZUCCARO  
IN FERRARA NELLA COMPAGNIA  
DELLA CONCETTIONE DELLA MADONNA A SAN FRANCESCO

Del Signor Giulio Nuti

*A gli occhi qual dolcezza e quale a l'alma  
Non porge l'armonia de' tuoi colori,  
Del vero sol scoprendo i lieti albori,  
Colmo d'alti trofei, ricco di palma?  
Ch'a la Vergine Madre humile ed alma  
Risorto appare, a l'apparir de' fiori,  
Ei che può dar, su tra' celesti chori,  
A lo spirto riposo e a l'egra salma.  
Provai l'altr'hier — par che Maria ragioni — .  
Ch'aspro dolor non può la vita tormi  
Ed hor che non m'estingue gioia immensa.  
Ed ei risponde: Son mie gratie e doni,  
Sì come ancor ch'al ver simil ne formi  
Quel che, di noi devoto, hor parla, hor pensa.*

L' ARRIVATA IN FERRARA

Giungemmo in Ferrara la domenica adi 18 genaro suddetto: quello che ivi feci e vidi in tre mesi in circa che vi dimorai fu prima per lasciar passare quelli mesi dello inverno, se bene è stato una temperia d'aria di poche pioggie e pochissimo freddo senza neve e ghiacci, quasi una primavera; vada per la vernata passata di nevi e ghiacci sì spaventevoli. Fermatomi dunque, parte per questo e parte per occasione che mi si presentò conforme al desiderio mio di lasciar qui ancora qualche cosa di mio per memoria, come in tutte l'altre città principali ho fatto, in una Compagnia della Concettione a San Francesco ho fatto un quadro a olio di tre figure principali: il Christo risuscitato che appare alla Madonna Santissima in compagnia de' Santi Padri del Limbo <sup>80</sup>; e qui mi sono ingegnato d'esprimere nel volto e gesti della Gloriosa Vergine il gaudio ch'ella hebbe nel vedere la gloria e la Resurrettione del Salvatore del mondo Giesù Christo suo Figliuolo, con angeli e splendore grandissimo all'intorno e quelle circostanze che a tale misterio conviene.

Circa alla città, havendola V. S. veduta come io credo,

e a' tempi dellì Duchi in miglior esser che hora, non dirò *I viaggi di Federico Zuccaro*  
 molto<sup>81</sup>. Ella è, come sapete, di circuito grande e tra le belle e nobili d'Italia, con stradoni grandissimi, lunghi et diritti, massime la parte nuova<sup>82</sup>, da non invidiare a qual si sia altra città. E Monsignore Illustriss. Cardinale Spinola Legato<sup>83</sup> la fa hora nettare et ordina che sia lastricata, ché di questo patisse assai per la pianura dove ella è posta; e però patisse ancora d'intorno questo paese d'acque morte che non si trova modo di seccarle, ché se loro saperanno e potranno trovare l'esito e tornare l'acque nel Po che la soleva bagnare con grandissimo beneficio, e seccare le paludi, e lastricare e nettare le strade, sarebbe una delle belle e gustose città d'Europa, con aria felice e buona, e mantenendo li delitiosi boschetti e stradoni d'alberi lungo le mura diritte e grandi e di gran gusto, e duplicati sotto e sopra con le sue montagnuole fatte a mano che sollevano a scoprir la campagna intorno di fuora via, di gran gusto e diletto; e tutte queste cose sono state delitie dellì Duchi di Ferrara e di tutta la città ove Dame, Signori e Cavallieri in carrozza et a cavallo et a piedi tutto il popolo delitiava, e delitia ancora secondo i tempi, quasi un altro Parco di Turrino<sup>84</sup>.

La città per se stessa è forte, con buone muraglie e larghe fosse, con terrapieni altissimi che superano la muraglia circondata all'intorno di acqua, e da quella parte che è men forte verso Belvedere<sup>85</sup>, Sua Santità hora li fa fare una fortezza che la renderà inespugnabile<sup>86</sup>.

Uno di questi giorni andai all'Isola, così detta<sup>87</sup>, vicina alla città tre miglia, e vi si va per canale commodamente<sup>88</sup>, la qual già al tempo del Sig. D. Alfonso d'Este dovea essere di gran gusto a chi di cose picciole si diletta, ove sono picciolissime habitationi con canaletti, ponti e poggietti sopra dell'acque per potere agiatamente pescare. Delitiosissime già essere dovevano, e vi si mantiene ancora la scorza di fuora a dette habitationi e quelli tetti aguzzi alla fiaminga, con molti vasi, specchi et ornati alla tedesca sopra: si vede che quel Signore vi haveva gusto. Dipinti di verde dentro e di fuora, e sopra ogni cantonata una torricella, ma rotonda, aguzza come pan di zuccaro, né più alta che due canne, e dentro a pena vi sta un huomo in piedi, e ciascuno di questi casini di campagna, che così parmi si ponno nominare, separati qua e là, hanno tre e quattro et cinque di queste torrette secondo le forme diverse che hanno, triangole, quadrangole e quintangole, e tutte fabricate sopra alcune fosse, per le quali l'acqua si gira loro d'intorno, e sopra certi la-

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

ghetti con poggiali da pescare e ponti di legnami: sopra quelli si passa. Alcuni hanno loggia scoperta, pratarie circondate d'alberi con molti tavolini di marmo da tre e quattro persone al più per starvi di concerto allegramente. Sotto la casetta e lungo il fosso sono stanze e stanzini che paiono le Sette Salle di Roma <sup>89</sup>, il forno sotto la strada, cucina et luogo da stoviglie; altrove pollari, stalla per un sol cavallo e una carrozzina da due persone, gusto di quel Signore che, non volendo o non curando far colossi né antoniane, si dilettò di quelle cosette. Intendo che haveva nave, galere e galeoni molto ben forniti di albori, vele, antenne, lanterne e banderole, e due nanini le vogavano e governavano. Vedemmo una montagnuola fatta a mano ch'era in forma di un romitorio, che dolcemente si sale in giro, con molte piante d'alberi: qui sopra era una di queste casine in forma di romitorio, fatta tutta di canne tessute insieme, che hanno durato quanto hanno potuto, ove tenea libri di Santi Padri, altri di spirituale ricreazione, con grotte sotto esso monte per il fresco a' tempi di gran calore, et altre cose simili di ricreazione di spirito e di corpo. Girammo questo luogo la mattina subito arrivati mentre che si preparò la desinata a una buona osteria su 'l Po, che non ne mancò pesce, et ivi stemmo allegramente. Dopo desinar tornammo a questi luoghi e trovammo l'habitatione particolare del Signore la quale ha molte e molte stanze di più sorte, habitationi confuse, quasi un laberinto che non si trova ordine né regola di passaggio, ma da una stanza si entra nell'altra, e confusi gli appartamenti. E la migliore e più magnifica stanza è la cucina ducale in vero, con forni e fornelli, credenze e credenzini, cortile occupato e di più faccie, scala che sale a i mezanini, stroppiata et interrotta, né a branchie, né a lumaca, né tonda, né ovata; sopra e sotto stanze, stanzini, tutte in volto di canne e gesso mezzo rovinate e distrutte; al piano a basso un andito con una assai buona loggia aperta, con buon sfogo avanti di apertura di vista di lago e campagna, ma la loggia ha tutti i vanni, tra pilastri e pilastri, chiusi con verghe di ferro da alto a basso, che tutto si vede di fuora via, ma non vi si può entrar da questa parte. Questo luogo particolare ha nel centro un cortile, o vogliamo dire claustro, con loggette attorno e appresso una forma di chiesa e sagrestia, luogo che fu prima fabricato per Capucini, poi non so come si mutasse pensiero e fu convertito in questo palazzo di Alcina con tante stanze e stanzini e torri e torrette, come dissi, di fuora via ancor ben conservate con gli suoi tetta-

relli aguzzi ben ornati con alcuni vasi e specchi e sopra la sommità con ornamenti alla tedesca, con varie bizzarrie di fogliami di ferro e di rame che fanno gratiosa mostra di fuora via, che di lontano pare il castello di Atlante non vedendosi né entrata né uscita, ma solo un lungo ponte sopra la fossa che accenna girando d'entrar da una parte e si passa per l'altra. Tuttavia questo luogo si vede esser fatto con grande spesa, gusto di quel Sig.re, tutto dipinto dentro e fuori, come gli altri già detti, di color verde e con paesi assai buoni e figure, a loco a loco, di qualche momento.

Nell'andare a questo luogo incontrammo una bella Signora per quei boschetti, quasi ninfa boscareccia, che sola se ne veniva con una serva bene abbigliata et la vedemmo andare verso questo castello. Et giunti noi colà, non vi vedemmo persona né vi sentimmo alcuno, tutto che noi con alta voce chiamassimo se alcuno vi fosse che aprir ne volesse per vedere detto luogo. Ma dopo che quivi fummo dimorati per buona pezza mirando quella loggia così serrata, vi comparve una vecchia sdentata et assai male all'ordine, che mi sembrava la fatta Alcina, la quale pregamo che ci volesse favorire della entrata; fessi pregare un pezzo, scuandosi che non haveva le chiavi e che là sola ci dimorava. Così andammo noi raminghi di fuora via fra certe grotte sotterranee ruinate lungo il laghetto, piene di rospi e di serpi che non poco havessimo che fare a difendersi amazzandone alcuni. In tanto noi ci fermammo ci sentimmo chiamar, da certe feriate finestre di mezzanini mal concertate, da quella fata, credendo io che quella fusse la bella Dama che vedemmo già nel boschetto, dicendone di volerci usar cortesia con lasciarci veder quel luogo, parendole pure che noi fussimo persone da bene e d'haver ciera di galant'huomini, avvisandoci che dovessimo passare là oltre in certo cantone et per certe buche, aprendoci una porticella come da soccorso. Così per quella strana entrata passammo nel castello incantato poco men che tremando con li compagni, che furono il Signor Ippolito Scarsellini<sup>90</sup>, il Signor Gio. Andrea Ghirardini<sup>91</sup> Pittori e M. Gio. Paolo Grazini Orefice<sup>92</sup> et altri Galant'huomini, vedendoci menare da quella vecchia per quel castello molto disfatto, di stanza in stanza et senza regola di camino tutto mostrandoci, et temendo io sempre di qualche trabucchello e inganno o incanto: et in somma non vi vedemmo che una gatta in compagnia della vecchia la qual ci disse poi ch'era la castalda del luogo e la guardiana di esso. Nel fine poi ci aperse una gran porta

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro* ove era un ponte levatoio che per se stesso si alzò et per incanto, credo io, di certi contrapesi che fuora ne mandò per quello ponte di asse marcie e disposte a far trabucchelli; il che ci parve gran ventura l'uscire alla campagna sicuri. Ringratiasimo la vecchia et gli usassimo anco cortesia.

Il di fuora di questo luogo la campagna è piena di boschetti e di nobilissime strade alborate con certe tane e grotte sotterranee e sfondate, aperte nel mezzo per stare al fresco, a luogo a luogo tutte cose nuove. Et se bene a questi tempi, per la stagione che gli alberi sono ancora ignudi senza fronde et la campagna senza verdura ma ben coltivata et primavera comincia a comparire, nondimeno si vede che questo luogo alla sua stagione è bellissimo et ho havuto gusto di vederlo per essere assai diverso da gli altri; e però è cosa gustosa la varietà.

Il Po gli passa a canto et gli dà commodità di quelle acque e di quei laghetti, ma non essendo governati né havendo chi li frequenti, se ne va tutto a male et veramente è peccato.

Et mi fa ricordar questo capriccio il palazzo di quel gentiluomo fiorentino in Fiorenza a porta Pinti che si vede esso ancora trasandato e mezzo ruinato. Questo ha gli ornamenti delle porte e delle finestre, che si sogliono fare sontuose e magnifiche per la prospettiva e bellezza del palazzo e della città, questi sono fatti tutti e posti di dentro via, di bellissimi marmi e mischi, e di fuora via le mura liscie senza ornamento alcuno: così le porte e le finestre sono al rovescio, quello che doveva esser fuora è dentro e quel che va dentro è di fuora. Questo medesimo gentiluomo prese moglie bella e nobil gentildonna e le fece di bellissime vesti con ogni ornamento di gioie, collane e manigli, perle e pendenti, ma però tutte queste cose volse che le portasse cotidianamente in casa, ché così la voleva egli godere, e quando ella andava fuori a Messa, a Vesperi et altri luoghi portava le vesti positive che l'altre gentildonne portano in casa: humore che la voleva così, far la pompa in casa poco curandosi del popolo. Così mi pare che questo Signor havesse tal gusto di cose a modo suo et di luoghetti piccioli per fare una stravaganteria, sì come i diversi gusti fanno varie le vivande e varie foglie diversi ornamenti: e però si vede verificare quel detto che per molto variar natura è bella.

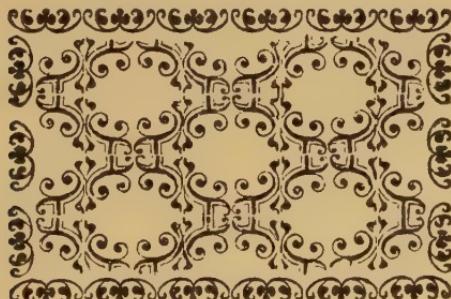
Qui fatta la Quadragesima, dopo le feste di Pasqua partimmo adì 22 d'aprile 1609 per Ravenna et Urbino.

Ma prima che altro io vi dica seguiranno le feste di Fiorenza per compirvi la promessa.

LA DIMORA  
DI PARMA  
DEL SIG. CAVALIERE  
FEDERICO ZVCCARO.

Con le feste, e trionfi marauigliosi  
celebrati in Mantua

PER LE NOZZE DEL SERENISSIMO  
PRENCIPE FRANCESCO,  
E LA SERENISSIMA INFANTE  
MARGARITA DI SAVOIA.



---

IN BOLOGNA,  
Appresso Bartolomeo Cocchi, al Pozzorosso.  
M. DC. VIII.  
*Con licenza de' Superiori.*

Ad instanza di Simone Parlasca

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

ALL'ILLUSTRE ET ECCELLENTE  
SIGNOR FRANCESCO PURBIS<sup>93</sup>

PITTORE ET CAMERIERO DELLA CHIAVE D'ORO  
DELL'ALTEZZA DI MANTOVA

*Signor osservandissimo*

Havendo M. Simone Parlasca Libraro messo alla stampa il diporto mio per l'Italia<sup>94</sup>, ove sono varie e diverse cose viste, fatte e passate, di gusto e consideratione, et insieme questa dimora di Parma ove racconto ad un amico mio di Roma le feste e trionfi regi fatti in Mantoa a coteste felicissime nozze, mi è parso debito inviare a V. S. questa dimora particolare, ove sono le nominate feste da me raccontate, come vedrà, famigliarmente per sodisfattione dell'amico e per rappresentarle ad ogni uno come in un ritratto al naturale con quelle circonstanze che noi altri Pittori siamo soliti osservare a più piena e naturale rappresentatione. E perché mi pare che a molti sia stata grata questa relatione, mi favorirà V. S., in segno della divota servitù che io tengo col Serenissimo Prencipe, suo et mio Signore, e della cara amicitia nostra, a fare con essa per me riverenza a S. A., il che servirà per occasione di conservarmeli grato e reccordarli il favore che mi promise di farmi havere o qui o in Roma, come più sia servita S. A.

Io, giunto che fui in Parma dalle feste di Mantoa, m'inviai per ritornare a Roma, ma arrivato in Bologna verso il fine di giugno fui da alcuni amici e Signori essortato a trattenermi qua per questa estate. E per non andare con sì gran caldi a Roma mi lasciai consigliare, et in ciò ricevvi per singolar piacere il cenno dell'Illustre Sig. Conte Ulisse Bentivogli, principale Cavaliere di questa Città, dal quale mi fu presentata nobile occasione di non stare otioso, sì come poi da molti altri Signori, diverse imprese da passare appresso l'inverno ancora, se bene per molti rispetti non so quello che io farò quanto al trattenermi in questa città, poiché sono spinto al corso d'altro viaggio da sproni di comandamenti di quei Signori a' quali son tanto tenuto: oltre che a servirli mi porge comodità di riposare nella mia stanza di Roma. Sia come si voglia, ne darò conto a V. S. che si degnarà di farmi saper la ricevuta di questa, vivendo bramoso d'intendere di lei e se fece nettare et accomodare quei quadri che io feci alle Altezze di Mantoa<sup>95</sup>, come loro han

comandato e lei promesso. Non gli farò preghiera di sole- *I viaggi*  
citudine perché so quanto vengano da lei stimate le opere *di Federico*  
che si vanno accostando alla perpetuità, e le bacio le mani. *Zuccaro*

Di Bologna, li 15 luglio 1608.

Di V.S.

*Affettionato amico per servirla*

*Il Zuccaro.*

## NOTE

<sup>54</sup> Il Barocci nel 1606 aveva 80 anni.

<sup>55</sup> Lo stesso anno risulta dalla data dell'affresco nel collegio Borromeo a Pavia, di un altro affresco distrutto a Parma (cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 63) e di una pala d'altare anch'essa perduta, a Bologna (cfr. nota 69). La datazione di un cartone di caccia agli Uffizi (11064 F.) indica invece come data di nascita il 1540, mentre da un passo nelle sue relazioni di viaggio si ha il 1543 (cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 31). Con quest'ultima indicazione concorda il Baglione (*op. cit.*, p. 125) secondo il quale lo Zuccaro, quando morì, aveva 66 anni († 1609). Il giorno della nascita, il 18 aprile, viene riferito dallo Zuccaro alla fine della lettera a Gio. Bologna, pubblicata in 'Paragone' n. 105, p. 58.

<sup>56</sup> Aiuti dello Zuccaro erano Rocco Severo (cfr. la nota seguente), Niccolò Ventura da Fano, Vincenzo Conti, Marco Tullio Onofrio da Roma, Giovanni Crosio da Trino, lo stuccatore Marcello Sparsi di Urbino ed altri, cfr. Claretta, *op. cit.*, pp. 54, 58 segg. Riguardo alla Galleria cfr. anche nota 30 in 'Paragone' n. 105, p. 61 seg.

<sup>57</sup> Su Cesare Arbasia cfr. nota 49. Rocco Severo accompagnò lo Zuccaro nel viaggio da Torino a Parma e doveva tornare a Roma con lui, cfr. A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova* (Modena 1885), p. 47 e dello stesso *Artisti Urbinati a Roma* (Urbino 1881), p. 25.

<sup>58</sup> Marco Antonio Battiferri, Canonico Arcidiacono della Metropolitana d'Urbino, letterato, morto a Urbino nel 1637.

<sup>59</sup> Lo Zuccaro fu al servizio del Duca di Torino dalla metà di luglio del 1605 fino all'ottobre del 1607. Partì quindi alla volta di Parma attraverso Piacenza e Pavia con l'intento di proseguire per Roma, ma passò invece l'inverno a Parma. Dal 31 maggio al 9 giugno 1608 assiste a Mantova alle feste per le nozze del Principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia. Ritornato a Parma ai primi di giugno si diresse di qui a Bologna, cfr. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, p. 161 segg. e Bibl. Ambros. Milano, Corrisp. del Card. F. Borromeo, vol. G. 197 inf., doc. 107, lettera di Federico Zuccaro al Borromeo, Pavia 1 novembre 1607 (inedito). Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 61 segg.

<sup>60</sup> Felice Centino, Cardinale d'Ascoli (1605-1641). Per lui lo Zuccaro aveva dipinto nel 1600 gli affreschi della sua cappella a Santa Sabina a Roma.

<sup>61</sup> La chiesa di S. Domenico a Correggio fu alla fine del Settecento dedicata a S. Giuseppe Calasanzio quando passò dai Domenicani ai Scolopi. Il quadro dello Zuccaro è perduto.

*I viaggi di Federico Zuccaro* <sup>62</sup> A Correggio si trovavano in quel tempo nella Chiesa di San Francesco la Madonna e Santi (Dresda) e il Riposo nella fuga in Egitto (Uffizi), nell'Oratorio di S. Maria della Misericordia i Quattro Santi (Metropolitan Museum, New York), il trittico col Padre eterno tra S. Giov. Batt. e S. Bartolomeo (perduto), 'l'umanità di Cristo' (perduto).

<sup>63</sup> Madonna della Ghiara, iniziata nel 1597 su disegno di Alessandro Balbi, terminata nel 1619 da Francesco Pacchioni.

<sup>64</sup> 'La Notte', ora a Dresda.

<sup>65</sup> Nel Duomo si trovava allora la Madonna di S. Sebastiano, nella Confraternità di S. Pietro Martire la Madonna di San Giorgio, ambedue ora a Dresda, mentre altri dipinti erano in possesso di nobili famiglie, come, per esempio, lo Sposalizio mistico di Santa Caterina (Louvre).

<sup>66</sup> Vi erano allora due cardinali di questo nome: Aloisio (1560-1618), ed Alessandro (1592-1624).

<sup>67</sup> Il quadro dipinto nel 1580 è perduto, la composizione tuttavia ci è stata tramandata attraverso incisioni e disegni preparatori. Le accuse che i pittori bolognesi avevano rivolto alla pala, spinsero lo Zuccaro a dipingere il quadro satirico della 'Porta virtutis'. A causa di questa rappresentazione allegorica gli fu intentato un processo che lo portò all'esilio da Roma dal 1581 al 1583. Cfr. a questo proposito il mio articolo sullo Zuccaro in 'Riv. d'arte', 32 (annuario 1957), in corso di stampa.

<sup>68</sup> La Chiesa in via Castiglione è soppressa e ora vi è una palestra ginnastica. Il quadro che raffigurava il Beato Ignazio di Loyola era ancora in loco nel 1854, cfr. *Guida del forestiere per la città di Bologna* (Bologna 1854), p. 113.

<sup>69</sup> Il quadro fu dipinto su commissione del conte Ulisse Bentivoglio per la cappella della Beata Caterina Vigri. Secondo il Malvasia il quadro fu rifiutato probabilmente anche a causa della contesa dello Zuccaro con Dionisio Calvaert. Al posto del quadro dello Zuccaro ne fu esposto un altro, sullo stesso tema, di Giulio Morina, cfr. Malvasia, *Pitture di Bologna* (Bologna 1686), p. 202, lo Zuccaro regalò allora il suo quadro alla chiesa della Madonna delle Grazie, ora demolita, e vi mise un'iscrizione così tramandata: *FEDERICVS ZUCHERVS BEATAE CATHERINAЕ PINXIT, ET INVIDIA LINGVА TVLIT OCVLIS NON FICTIS HOC OPVS MVNERE DEDIT ET DONO GRATIARVM TEMPLO DICAVIT IN GRATIAM R. P. M. HIERONYMI HONOFRII ROMANI PRIORIS ANNO SALVTIS 1608. ET AVCTORIS AETAT. 69*, cfr. Malvasia, *Felsina Pittrice*, ed. Zanotti (Bologna 1841), vol. I, p. 199. Nel 1686 il quadro fu ancora citato in loco, mentre nel 1706 era già sostituito da un bassorilievo con la raffigurazione di Sant'Elia, cfr. Malvasia, *Pitture di Bologna*, 1 ed., p. 209; 2 ed., p. 224. Nell'800 si trovava nella quadreria Hercolani a Bologna, cfr. Malvasia, *Felsina Pittrice*, ed. cit., vol. I, p. 186, nota 1.

<sup>70</sup> Nozze di Cosimo II de' Medici con l'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria che fece il suo ingresso solenne a Firenze il 18 ottobre 1608.

<sup>71</sup> Cherubino Alberti, pittore e incisore, nato nel 1553 a Borgo S. Sepolcro, morto nel 1615 a Roma.

<sup>72</sup> Durante Alberti, detto del Nero, nato nel 1538 a Borgo San Sepolcro, morto nel 1613 a Roma.

<sup>73</sup> Casteldurante, passata in possesso della Chiesa nel 1631 col Ducato d'Urbino, fu elevata al rango di città da Urbano VIII nel 1635 col nome di Urbania.

<sup>74</sup> Monastero benedettino di S. Angelo di Gaifa (a 6 km. a monte di Fossombrone) detto poi la Badia dei Canonici d'Urbino; posteriormente soppresso.

<sup>75</sup> Sic! Stretto passaggio aperto dai romani, quando costruivano la via Flaminia, alle falde di un monte che è una ramificazione dell'Appen-

nino centrale. Qui l'esercito cartaginese fu sconfitto dai Romani nel I viaggi  
207 a. C. e qui trovò la morte Asdrubale.

<sup>76</sup> Parco di Fossombrone, creato dal Duca Federigo da Montefeltro Zuccaro  
sulla riva destra del Metauro in terreno allora boschivo, distante 3 km.,  
appena da Fossombrone. Il parco aveva una circonferenza di circa 40  
stadi, cioè ca. 7 km. Qui è citato come 'secondo' parco per distinguerlo  
da quello di Casteldurante. Una pianta è nel Cod. Vat. Barb. F. Min-  
gucci, *Gli stati, dominii, città, torre e castella dei Ser.mi Duchi e Principi della  
Rovere tratti dal naturale*, 1626.

<sup>77</sup> A due km. a monte di Urbania vi è una zona che viene ancora  
oggi chiamata 'Il Parco'. Pianta nel Cod. Vat. Urb. Lat. 278, cc. 14 v. -  
15 r. e cc. 74 v. - 75 r. Nel Pal. di Casteldurante dimorò a lungo e morì  
Francesco Maria II.

<sup>78</sup> Federigo Ubaldo della Rovere (1605-1623).

<sup>79</sup> Questa relazione non fu più stampata perché lo Zuccaro morì  
il 20 luglio 1609 durante il viaggio ad Ancona.

<sup>80</sup> L'Oratorio della Concezione, detto 'la Scala' fu sottratto al culto  
nel 1772. Per quanto concerne la sistemazione originaria dei quadri  
all'interno e la loro successiva dispersione cfr. M. Calvesi, 'Boll. d'Arte'  
43 (1958), p. 150 nota 2 e p. 153 seg., nota 10. La pala dello Zuccaro,  
oggi perduta, fu ancora vista in loco dallo Scalabrini, che la descrive  
come opera incompiuta, cfr. G. A. Scalabrini, *Memorie delle chiese di  
Ferrara*, Ferrara 1773, p. 197.

<sup>81</sup> Alfonso II muore nel 1597 senza figli, il successore designato,  
Cesare d'Este, non fu riconosciuto dalla Chiesa legittimo sovrano di  
Ferrara, che era un vicariato dipendente dal papato. Il 29 gennaio 1598  
egli dovette lasciare Ferrara e fissò la sua residenza a Modena, mentre  
il Card. Aldobrandini in nome di Clemente VIII prendeva possesso  
della città. Durante il governo dei Cardinali legati decadde l'importanza  
politica ed intellettuale della città, come anche l'industria e il commercio.  
Gli Estensi si erano dedicati continuamente alla bonifica dell'agro ferra-  
rese, mentre il governo pontificio si mostrò indifferente di fronte al grave  
problema idrico di Ferrara, e ciò causò il lento e progressivo depauperamento  
delle risorse agricole.

<sup>82</sup> L'addizione Erculea' iniziata nel 1492.

<sup>83</sup> Orazio Spinola (1605-1616), legato di Ferrara tra il 1606 e il 1615.

<sup>84</sup> Dal 1617 circa in poi furono distrutti gli avanzi delle 'delizie'  
ducali che si estendevano lungo le mura delle città da Porta Po fino a  
Porta Mare e a Porta Romana. Dietro la Certosa a ridosso delle mura  
sorge il monticello detto la Montagnola e fra via Scandiana e via XX  
Settembre si estende il Montagnone. Questi monticelli venivano creati  
con la terra tratta dagli scavi delle fosse cittadine.

<sup>85</sup> 'Delizia' Estense sull'isola del Belvedere che sorgeva un tempo  
tra il Po di Ferrara e il Po di S. Giacomo, fatta costruire da Alfonso verso  
il 1514-16, distrutta nel 1599 e segg. per la costruzione della Fortezza.

<sup>86</sup> Nel 1599 s'incominciò la demolizione di una notevole parte della  
città dove un tempo sorgevano insigni chiese, palazzi, e 'delizie' ducali  
per la costruzione della Fortezza. Le fondamenta furono poste nel 1608,  
al tempo del legato del cardinale Spinola, su progetto di Pompeo Targoni.

<sup>87</sup> La 'delizia' dell'Isola fu creata da Alfonso Duca di Montecchio,  
zio del Duca Alfonso II. Essa si trovava di fronte a Pontelagoscuro, circa  
6 km. a nord di Ferrara, nelle immediate vicinanze delle rive del Po.  
L'isola artificiale era circondata da un canale, a forma di cappio, deri-  
vato dal Po, cfr. A. F. Trottì in 'Atti della Deputazione Ferrarese di  
Storia Patria' II (1889), p. 27 segg.

*I viaggi  
di Federico  
Zuccaro*

<sup>88</sup> Il canale di Ferrara per Pontelagoscuro fu iniziato nel 1601 perché la via di terra nelle stagioni umide diveniva impraticabile.

<sup>89</sup> Il ricordo di queste 'sacella septem... variis Insulae locis disposita' è conservato ancora in una lapide murata a memoria delle indulgenze concesse da Gregorio XIII nel 1587, indulgenze identiche a quelle delle Sette Chiese di Roma, cfr. Trottì, I. c.

<sup>90</sup> Ippolito Scarsella, detto Scarsellino, pittore nato nel 1551 a Ferrara e morto ivi nel 1620.

<sup>91</sup> Giov. Andrea Ghirardini o Ghirardonì morto nel 1628 circa in Ferrara, pittore e architetto.

<sup>92</sup> Giov. Paolo Grazzini, orafo e pittore ferrarese, nato nel 1560 circa, morto nel 1632.

<sup>93</sup> Francesco Pourbus visse quasi ininterrottamente a Mantova dal 1600 al 1605. Tra la fine del 1605 e la metà del 1606 fu a Torino, contemporaneamente quindi allo Zuccaro. Fu di nuovo a Mantova fino al 1609, interrompendo tuttavia il soggiorno per lunghi viaggi. Nel marzo del 1608 fu a Torino in occasione del matrimonio dell'erede al trono di Mantova e, in questa occasione certamente rivide lo Zuccaro, cfr. A. Baschet in 'Gaz. d. B.-A.', vol. 25, II (1868), pp. 280 segg., 438 segg., A. Luzio, *La Gall. Gonzaga venduta* (Milano 1913), p. 275 segg.

<sup>94</sup> Cfr. la prefazione di Simone Parlasca al *Passaggio per Italia*, Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 27.

<sup>95</sup> 'Lamento di Venere per la morte di Adone'; 'Giunone mostrata da Giove in una nube ad Issione'; 'Pietà'. Questi quadri furono dettagliatamente descritti dallo Zuccaro, cfr. la ed. Lanciarini, p. 49 segg. Poesie in lode di questi quadri nella *Lettera a' Prencipi*, cc. 2 r. - 3 v. Il quadro con Venere e Adone fu citato ancora nel 1627 nell'inventario dell'eredità di Ferdinando Gonzaga, cfr. Luzio, op. cit., p. 92, n. 15.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

*Un trittichetto di Altichiero.*

Se alla produzione figurativa del Trecento veronese non si può estendere pienamente quella regola rilevata da Roberto Longhi per la pittura lombarda contemporanea ove le tavole dipinte non attecchirono ampiamente che nel corso del secolo seguente, è pur sempre vero che anche in Verona queste scarseggiano fortemente e sono comunque in netta minoranza di fronte al prevalere delle pitture murali e delle sculture. È una contingenza che può far riflettere sul carattere della civiltà artistica veronese e quindi sull'ampia unità che lega alla metropoli lombarda quella che or ora s'è voluta chiamare 'arte scaligera'; considerazione che va estesa allo spinoso problema della formazione del maggior artista, veronese di patria, della seconda metà del Trecento: Altichiero. Attribuire addirittura a Cangrande della Scala la responsabilità dell'avvio ad un 'momento veronese' dell'arte che dure-

rebbe con meravigliosa unità per tutto il corso del secolo, riferendo alla chiaroveggenza del 'più ardito tiranno nostrano' il capovolgersi della situazione artistica locale per una diretta ispirazione alla Toscana è un'affermazione dettata da non so quali principi e che non trova, in fondo, nessun valido appoggio di fronte a fatti ben più precisi come quelli dell'attiva presenza di artisti fiorentini in Lombardia da San Gottardo a Viboldone e a Chiaravalle, a parte anche la presenza di Giusto de' Menabuoi a lungo operoso nella regione. A voler parlare di arte di corte, pare indubbio che quella di Milano fosse più fortemente accentrande e quindi ad un tempo più fortemente irraggiante che non la veronese, soprattutto a partire dalla metà del Trecento, anche senza contar che Verona, dal 1387 al 1402, fu sottoposta al diretto dominio visconteo. Se ambedue le città possono vantarsi di aver ospitato Giotto entro le loro mura, qualora si consideri l'affermarsi e il crescere delle maggiori personalità dell'arte padana fra Milano Verona e Padova nella seconda metà del secolo, vien fatto di ripensare a quell'antica affermazione, apparentemente scherzosa, del Longhi secondo la quale di veramente giottesco nel '300 non vi fu che Giotto stesso. Di conseguenza saremo indotti a concedere maggior rilievo ad altri episodi del giottismo trapiantato nel Nord, e prima d'ogni altro alla figura di Stefano Fiorentino che con molte probabilità Giotto stesso aveva condotto con sé in Milano come aiuto e che in Milano appunto poté agire profondamente sulla formazione di Giusto. Se uno dei fini più ambiti della mostra di Castelvecchio è, come sembra, quello di spostare l'accento sul desiderato 'momento veronese', resti lecito dire che la strada scelta per raggiungerlo e cioè quella di attribuire ad Altichiero le miniature dei 'Trionfi' di Giusto, è una strada che non si può percorrere, ove non si voglia oscurare anche più il problema del grande pittore veronese. A proposito del quale può soggiungersi, sempre restando nell'ambito della mostra di Castelvecchio, che non può esser di nessun giovamento avvicinare troppo al suo nome un'opera modesta come il polittico di Boi giustamente giudicato dal Toesca d'uno degli aiuti minori, e meno validi, del maestro. Altichiero è pur sempre, accanto a Giovanni da Milano e a Giusto, uno fra i grandi spiriti del trecento padano, dei più sottili direi, né mai potrà convenirgli l'im-pacciato e contadinesco aspetto delle figure di quel polittico, la sgradevole misura delle testone imbambolate e la mal tessuta, inelaborata materia pittorica.

*Un trittichetto  
di Altichiero*

*Un trittichetto  
di Altichiero*

Penso invece sia un'importante recupero per Altichiero il trittichino che qui presento (*tavole 12, 13*), di raccolta privata americana, del quale ho da tempo in serbo, nell'inserto del maestro, la fotografia e che, a dire il vero, mi auguravo di incontrare nelle sale della mostra di Verona. Mi è stato riferito che anche il Suida, cui il dipinto fu mostrato, è giunto alla stessa conclusione e se l'attribuzione è, come credo, esatta, si tratta, fino ad oggi, dell'unica opera su tavola dell'Altichiero giunta fino a noi e di una delle poche di tutto il trecento veronese. Per la Mostra, quindi, una preziosa occasione mancata se si considera soprattutto che, nonostante il titolo ('*Da Altichiero a Pisanello*'), le opere d'Altichiero ivi esposte possono ridursi ad una sola, il tondo affrescato della Sagrestia degli Eremitani di Padova, ove pur non si trattò d'un aiuto intelligente sotto la diretta sorveglianza del maestro.

Da una ben diversa misura mentale nascono le maestose figure di questo altarolo nei confronti di quelle del polittico di Boi pur tanto maggiore di dimensioni. L'architettura, un po' tozza, della cornice è tipicamente padana, simile a quella di certe opere bolognesi o di Tommaso da Modena, sebbene la tendenza, pur soltanto accennata, della centina gotica a concludersi, negli scomparti minori, in una sorta di graffa appuntita si rivelò più tipicamente veronese, ricordando la simile soluzione del polittico della Trinità di Turone a Castelvecchio, che è del 1360. Ma sarà difficile trovare in quest'opera un solo punto che la colleghi alla bonaria caratterizzazione espressiva che in Turone è come un parallelo della contemporanea cultura emiliana. Entro il brevissimo spazio della tavola centrale e delle tavolette laterali le figure campeggiano, staccate spazialmente dall'oro unito del fondo, con tutto l'agio d'una spiegata maestà. La tenera e pur vigorosa pressione del pennello d'Altichiero si esprime in lievi passaggi, in ombre leggere, sul corpo energico ma affusolato del Cristo che un'ombra più forte segna e addensa nei contorni, quasi a staccarlo con più decisione dall'estremo, lontano splendore del fondo. Su di un piano più avanzato, le figure della Vergine e di Giovanni occupano, con autorità anche maggiore, lo spazio: racchiusa nella sagoma più semplice la Vergine, cui l'orlo dorato del mantello conferisce un volume approfondito accentuandone la posizione di tre quarti; drappeggiato in un pesante mantello Giovanni, in cui le ombre profonde arricchiscono d'uno studio attento del vero l'impostazione più tradizionale. Come non riconoscervi

quindi un breve, ma altissimo, frammento ricavato dalla sostanza più viva di quell'affettuosa, sottilissima propensione di Altichiero verso la realtà, accompagnata da una larga e maestosa visione delle cose, che rifulse nel suo momento più maturo nella Cappella di San Giorgio a Padova o nell'affresco votivo dei Cavalli a Sant'Anastasia? Soprattutto con quest'ultima opera mi sembrano più notevoli le consonanze. Il San Giacomo *tavola 14 a/* infatti che presenta al Sacro gruppo della Crocefissione il laico ordinatore (probabilmente suo omonimo) del trittichetto, è assai vicino nell'impostazione al santo omonimo di Padova *tavola 14 b/* che ritorna infatti a presentare l'ultimo componente della famiglia Cavalli all'estremo limite destro dell'affresco veronese. E lo stupendo ritrattino del committente, caratterizzato con l'inconfondibile penetrazione naturale di Altichiero, dovrebbe togliere, a mio avviso, ogni dubbio. È probabile quindi che questo altarolo portatile sia stato eseguito in Verona, dopo il ritorno di Altichiero da Padova, negli ultimi anni della sua vita: intorno al tempo dell'affresco Cavalli che suole datarsi non lungi dal 1390. E ritrovare in questi anni in cui il secolo volge al crepuscolo tanta maestà 'trecentesca', quasi un estremo omaggio di Altichiero a quei moduli di origine giottesca che un nuovo senso del vero in lui rinsanguava; vederlo attenersi a quegli antichi e solenni principi senza stanchezza, senza meccanicità, proprio quando in Firenze la cultura languiva ormai entro gli esaustorati schemi oragneschi e geriniani, è chiaro segno della lunga persistenza di quella principalissima inclinazione spirituale che aveva dato vita all'arte 'padana' del Trecento.

*Giuliano Briganti*

### *Un'aggiunta alla cerchia di Altichiero.*

A una migliore definizione d'un problema così complesso e dibattuto come è quello della cerchia immediata di Altichiero gioverà la presentazione di questo notevole dipinto, appartenente alla Collezione della Signora Bossi-Hazon di Bergamo *tavola 15/*. Non è ben chiaro quale fosse la pristina destinazione della tavola che, per esser cosa del Trecento Veronese, è di misure più che cospicue (cm. 96 × 50); ogni ipotesi al riguardo sarebbe azzardata, e del resto poco importa che si trattasse del centro di un dossale o di un

*Un'aggiunta  
alla cerchia  
di Altichiero*

politico, o, meno probabilmente, di un'immagine isolata: l'importante è trovarci qui davanti ad un'opera che, oltre a rientrare nel rarissimo gruppo delle produzioni su tavola in immediata vicinanza ad Altichiero, spetta con ogni probabilità all'autore del noto polittico già a Boi di Caprino ed ora del Museo di Castelvecchio a Verona. Dall'accostamento fra le due opere (che la recente pulitura del polittico rende più agevole) risulta bene come accanto a taluni passi tanto simili da rasentare la sovrappponibilità, e perciò indici non di una semplice affinità di cultura ma di una sola ed unica persona, altri ve ne siano dove una certa qual diversificazione allude a due diversi momenti di una medesima linea di sviluppo, di cui la nuova tavola indica palesemente il momento più antico. E infatti, là dove i caratteri evadono dalla condizione di maniera ripetuta quasi inconsapevolmente, solita alle persone in stato di dipendenza (e qui lo si osserva, fra l'altro, nella mano destra della Vergine, nel taglio e nella struttura del suo volto, nel modo di definire le architetture del trono, ed in altri passi, tutti da confrontare col pannello centrale del polittico di Boi); nei punti cioè dove l'effetto si fonda su una diversa dosatura delle componenti, il divario accenna piuttosto ad una più insistita aderenza ai modi altichiereschi: ne è prova la sfumata morbidezza con cui è presentato il volto del Bambino, in tutto veramente degno di far parte degli affreschi di Altichiero (e 'Avanzo') nella Cappella di San Giacomo al Santo, o di quelli contigui dell'Oratorio di San Giorgio, sui quali non è ancor terminato l'annoso giuoco di spartizione ai danni della grande e riconoscibile persona di Altichiero, in favore di un'entità come quella di 'Avanzo', la cui presenza, ammesso sia stata effettiva e reale, non può aver dunque oltrepassato la parte di un collaboratore in sottordine.

Riconosciuta l'identità di mano fra la tavola di Bergamo ed il polittico di Boi, quali deduzioni è ora lecito trarne? Una subito, ed è la conferma che al medesimo gruppo spetta la 'Madonna col Bambino', affrescata in un clipeo nella Sagrestia degli Eremitani di Padova, e recentemente esposta alla Mostra di Verona (Catalogo n. 13), come cosa del pittore del polittico di Boi: e credo superfluo insistere nel confronto, se non per rilevare come l'accento altichieresco sia nell'affresco ancor più intenso e decisivo, sì da postulare una posizione in un momento anche più antico della serie, e cioè punto di partenza della vicenda di cui il Polittico è l'ultimo capitolo. L'anonimo 'Maestro del Polittico di Boi'

è dunque da riconoscere per un freschista attivo a Padova ai tempi di Altichiero, e così simile al maestro da doversi credere suo stretto collaboratore; e, al proposito, è sintomatico che fin dalle più antiche edizioni degli 'Indici' di Bernardo Berenson, l'affresco degli Eremitani compaia nell'elenco stesso di Altichiero, opinione che, per quanto autorevole, il Catalogo della Mostra di Verona ha omesso di citare. La tavola della Collezione Bossi, ed il Polittico di Verona indicano come, staccatosi dal grande veronese e resosi autonomo, il Maestro di Boi sia scaduto progressivamente verso una condizione più dimessa e andante, e con una alterna inequaglianza di risultati che nel polittico ha persino fatto pensare ad un'opera di collaborazione, per l'evidente superiorità di certe parti (come i donatori) sul restante: la tavola Bossi mostra i segni di un'analogia discrepanza di definizione dell'immagine, che passa dalla sottile descrizione di valori di massa e chiaroscuro nel Bambino, alla più lineare schematicità della Vergine, che, al confronto, appare fissa e irrigidita.

Sarà mai possibile dare un nome storico a questo anonimo collaboratore di Altichiero? Ammesso, come tutto suggerisce, che egli sia stato fra i collaboratori più stretti del maestro durante la sua lunga operosità a Padova; o, meglio, riconosciuto in lui il solo collaboratore finora ravvisabile, cosa si oppone a chiamarlo, almeno in via provvisoria, 'Avanzo'? Nessun dubbio che l'Avanzo su cui ogni tentativo inteso a isolarne la fisionomia entro i grandi cicli altichiereschi è restato al punto di partenza, con una successione di ipotesi tutte egualmente fatue abbia pur dovuto trovarsi in una posizione non dissimile a quella del Maestro di Boi, almeno quale ci appare nel tondo ad affresco degli Eremitani; ma suggerire, al punto presente delle conoscenze, un'identità fra l'anonimo autore dei tre dipinti e la persona ricordata dalle fonti e, si disse, da una firma, oggi non più esistente, nell'Oratorio di San Giorgio, non sarebbe che un altro tentativo di risolvere senza appoggi decisivi la delicata questione. Ben difficile però trovare una migliore risposta muovendosi ancora una volta in direzione del bolognese Jacopo Avanzi, cui pare vagamente alludere anche il Toesca; la cui distinzione ('Il Trecento', 1951, p. 786, nota 316) dei vari interventi entro il 'corpus' di Altichiero è tuttavia la più sottile fra le tante fino ad oggi avanzate.

*Un'aggiunta  
alla cerchia  
di Altichiero*

Federico Zeri

*Due pannelli del seguito di Altichiero.*

Un pittore che si sarebbe gradito incontrare alla Mostra di Verona, anche perché, senza toccare l'eccellenza, appare certamente tra i migliori adepti della scia narrativa di Altichiero e, in ogni caso, sta assai più su di Martino da Verona, di Battista da Vicenza e del Jacopo veronese operoso nel 1397 in San Michele a Padova, è certamente l'anonimo cui spettano questi due pannelli (*tavole 16, 17*) lobati in alto, che fecero un tempo predella o forse, per la loro misura ragguarddevole, dossale assieme con l'altra coppia che F. Zeri presenta qui accanto.

Da nessuna di queste storie resulta, almeno a mia scienza, chi mai sia il santo protagonista (uno solo, suppongo, ché altrimenti qualcuna delle storie tornerebbe iconograficamente reperibile); ma poiché il fare altichieresco che è in tutte sembra indicare i frammenti residui di un altare veronese o almeno della provincia (ma il livello è pur degno di una destinazione urbana) ci auguriamo che qualche cultore di agiografia locale possa recuperarne il nome vero o leggendario; soggiungendo che, ove si trattasse di un santo venerato altrove, il suo reperimento indicherebbe quasi sicuramente la destinazione originaria del dipinto.

Il primo pannello con la 'nascita e il primo bagno del Santo' (*tavola 16*) recava il titolo inesatto di 'nascita del Battista' nel catalogo dell'asta alle Montpelier Galleries di Londra (14 Giugno 1956, n. 105) e la altrettanto inesatta ascrizione a Tommaso da Modena, evidentemente indotta da quella del pannello connesso di Oxford qui rettificato dallo Zeri.

Senza negare i tanti fermenti tomaseschi notoriamente agenti in territorio veneto, ma non dimenticando neppure quelli lombardi e 'giustiani', non è però alcun dubbio che qui la parlata è tutta veronese, specie nella coesistenza 'au pair', ma senza intima fusione, di architettura estremamente circostanziata, quasi modellistica, e di figure narranti; che è il limite (e il più forte) di Altichiero stesso pur nei mirabili affreschi dell'oratorio padovano. Ma il racconto non manca di essere, al postutto, confidenziale, quasi di 'documentario' casalingo: caminetto artigianale coi suoi ferri battuti, il pozzo, le brocche, la mastella, la tazza di brodo per la puerpera, e via dicendo.

Nell'altra scena (*tavola 17*), dove la lettura è anche più corrente per la migliore conservazione, il pittore si rivolge

a un 'Miracolo del Santo' che risana, a quanto pare, un gentiluomo mal concio dalle zampate del cavallo, ma, invece di tentarne una raffigurazione drammatica, lo riduce a un 'documentario' ecclesiastico sul sagrato della chiesa (veronese?). La distinzione descrittiva tra vescovo, diaconi, canonici e frati, tra il gentiluomo in casacca a strisce araldiche — una specie di Mercuzio... — che sorregge il giovine ferito, e le varie berrette e casacchine del pubblico, senza dimenticare i ragazzini bennati a sinistra; tutto questo è racconto sulla traccia di Altichiero, con le sue rallentature persino, ma senza la sua fusione conclusiva, la sua sfumante morbidezza, senza il suo pregio veridico che qui scade (ma non troppo) a marcatura palese di lineamenti, di pieghe.

Ci si trova, io penso, nell'ultimo decennio del Trecento, perché la fonte del maestro Altichiero scorre e mormora sempre vicina e nessuna traccia è ancora del nuovo costume decadente dell'internazionalismo 'fin de siècle' che guadagna Verona alla giuntura del nuovo centennio e che persino lo scarso Martino si prova, un po' goffamente, a indossare.

R. Longhi

### *Altri due scomparti veronesi della fine del '300.*

Alla medesima serie di pannelli, due dei quali sono qui ricollegati da Roberto Longhi posso aggiungere altri due numeri: l'uno /tavola 18/ nella Collezione Johnson di Filadelfia, l'altro /tavola 19/ nella Pinacoteca dell'Ashmolean Museum di Oxford. Leggermente decurtato ai lati, l'esemplare americano (di cm. 50,1 × 65,5) si rivela il compagno della tempera inglese (cm. 43 × 64) e delle altre due illustrate dal Longhi per un complesso di dati, interni ed esterni, su cui non occorre insistere: non ultimo, proprio perché eccezionale, la inspiegabile problematicità dell'argomento, che non ritorna, almeno a mia scienza, neppure nei repertori iconografici più specializzati. Di nessun aiuto infatti la tentata proposta in favore di San Nicola, sotto cui è esposta la tavola di Oxford (quella di Filadelfia lascia in bianco la spiegazione del soggetto). La risposta potrà dunque trovarsi un giorno nell'ambito strettamente regionale cui i due pannelli certamente appartengono. Per questa parte di definizione stilistica lo scomparto Johnson, sfuggito finora a una speciale ricerca critica è indicato come cosa Fiorentina dei

*Due pannelli  
del seguito  
di Altichiero*

*Altri due  
scomparti  
veronesi della  
fine del '300*

primi del Quattrocento, e su tale definizione non è certo da soffermarsi; quello dell'Ashmolean è stato riferito, con qualche maggiore approssimazione e del resto con la riserva dell'interrogativo, a Tommaso da Modena, sin da quando entrò nella raccolta, dalla Collezione J. R. Anderson (cfr. Ashmolean Museum Report, 1947, pag. 38); e l'indicazione è ripetuta, nel piccolo catalogo del Museo (s. d., pag. 102). Tre anni fa infine, un altro tentativo di lettura, in chiave marchigiana, è stato fatto da Ferdinando Bologna (*Opere d'Arte nel Salernitano, dal XII al XVIII Secolo*. Napoli, 1955, pag. 37) avvicinando la tavola di Oxford all'anonimo autore degli affreschi della Cappella del Crocefisso nell'Incoronata e (come aveva già intuito il Cavalcaselle) del noto trittico con la 'Sant'Anna fra i SS. Pietro e Paolo' nella Pinacoteca Nazionale; ma il collegamento sia con il dipinto di Oxford sia coll'ambito della pittura marchigiana non sembra sostenibile. Più convincente sembra invece — come già è sembrato al Longhi — la lettura in chiave veronese. Tutto infatti allude all'ambiente veronese della fine del Trecento. Soprattutto nella definizione delle parti architettoniche, il rapporto con Altichiero è palese, sia nei due episodi della donna (con ogni probabilità la madre del Santo) che, in attesa del parto, sogna un'aquila e poi chiede a chi di dovere la spiegazione dell'insolita premonizione, sia in quello dove il Santo viene consacrato Vescovo, e dove l'abside poligonale, le nude pareti delle navate, le volte e nervature sono definite con una precisione e una lucidità da non dispiacere a un Giovanni da Milano o a un Giusto di Padova. La stessa varietà fisionomica degli accoliti e degli astanti è quella che soltanto a Verona, e nell'ambiente di immediata eredità altichieresca, può trovarsi così spinta. Ma quale nome dare a questo acuto e preciso pittore? Io non voglio ripetere quello che, al proposito, ha detto il Longhi; mi sembra però certo che questi singolari pannelli alludano a una nuova e non insignificante persona dell'ultimo Trecento Veronese, che, storicamente, poté raffigurare il passaggio fra Altichiero e Martino da Verona, o meglio fra Altichiero e la generazione di cui Martino (accanto al più debole Battista da Vicenza) non è che un riflesso di più modesta divulgazione.

Federico Zeri

## APPUNTI

### *The Sweerts' Exhibition in Rotterdam.*

The critical revaluation of Sweerts' 'oeuvre' is surprisingly recent, and it was Bayersdorfer who, chancing upon a document was able to identify the first painting in 1882. This picture 'In the Tavern' (Alte Pinakothek, München, no. 40 in the exhibition) had previously passed for a Ter Borch. The discovery escaped the keen eyes of Bode who made no mention of it in his important contribution to the history of Dutch painting: 'Studien' 1883. Martin stimulated further interest for the artist with his fundamental study in 1907, and from then onwards our knowledge of his work has broadened, and the catalogue has increased steadily from 22 to almost 100 paintings, two thirds of which were on show this autumn. This important exhibition is yet another step forward to a better appreciation of a neglected artist, and from it emerges a figure sufficiently poetic and original to justify a considerable place in the history of 17th. century painting in the Netherlands. A catalogue amply documented and rich in reproductions has been compiled by Dr. R. Kultzen who was responsible for the Sweerts' entries, and by Dr. Nolfo di Carpegna.

With only three dated pictures (the two from 1652 are quite varied in style) his development in Rome is not easy to trace. The third dated work, the Leningrad 1656 portrait was done after his return home. For his pre-Italian period nothing has so far been claimed, though one hopes that the exhibition which is excellent in so many respects will excite further interest in Sweerts and lead to discoveries of earlier paintings.

The beginning of Sweerts' activity in Rome c. 1646 seems clearly represented (as Briganti suggested) in the two ovals (nos. 60 & 61) from the Galleria Nazionale which Kultzen rejects, and which reveal him as a naturalised painter of 'bambocciate' still under the influence of P. van Laer. The two 'plein-air' scenes (nos. 2 & 3) appear to follow on naturally from this initial phase (no. 2 cannot be seriously regarded as a study for no. 3 as the catalogue suggests) and they open a remarkably original series of works.

Painters of 'bambocciate' often included in their land-

*The Sweerts' Exhibition in Rotterdam* scapes and especially their drawings, the modest figure of an artist sketching the Roman Campagna or some famous ruin. But Sweerts who had opened the 'finestra' a little wider was led on to describe his own circle of friends at work; and taking the figure of the painter out of the fields he projected him into the foreground of the bustling Roman scene, and what is more important and original he illustrated his methods of working. No doubt the discussions then current in the intellectual circles of Rome on the practice of painting had encouraged the artist in this choice, but at the same time a new theme was discovered which lent itself so admirably to caravaggesque interpretation. In the Boymans Museum work (no. 3) for instance, he shows an artist sitting in the open doing a sketch of a Bernini statue; and in another painting (no. 2), drawing from life a little boy who sits patiently with the sun on his back. On the other hand in the Rijksmuseum picture (no. 4) he records an interior, an ideal studio where the sculpture scattered about the floor symbolically identifies the artist with a love for antiquity and correct 'disegno', and where in spite of the allegorical intention, the scene is bathed in a light which penetrates and reveals the true nature of every object, from the turban round the painter's head to the powdered surface of the gesso casts. However a studio was probably far simpler in reality, and more like the one depicted by Sweerts in the painting illustrated here for the first time *tavola 20*. Bredius attributed this work to the master, though I note that Kultzen in his thesis rejects it. Two artists and an assistant pose as if for a photograph during a break from work, and they smoke in a corner of a room which contains none of the paraphernalia of a northern studio, but which is to judge from its massive walls, perhaps part of a pian-terreno of a Roman palace lent to them by an indulgent patron. The canvases, facing the wall out of the dust, are illuminated by a light which comes from a high window on the left, and the nonchalant figure stuffing tobacco into his pipe assumes an elegant attitude which occurs in other paintings by Sweerts: in 'The Smoker' (Milan, no. 11) and in the Detroit 'Studio' (no. 5) where a young man with the sensitive air of an aesthete used to handling 'objets d'art' is caught by the light in a moment of charming concentration. The Louvre 'Disembarkment' (no. 19) *tavola 21*, one of the most original paintings in the exhibition, may portray the arrival of some of his fellow-countrymen.

Intensely anecdotal, no cameraman could have rendered with such feeling and poetry the approach of sea-weary travellers to Italy, the land of the antique. It has something of the directness and vivacity of those little episodes 17th-century biographers of artists delighted to recount, and recalls the story of Gerard Ter Borch the Elder who having stowed his trunks aboard was so exuberant in his adieu on the quay, that the galleon sailed off to Spain without him.

So with Sweerts the 'finestra aperta' had revealed the lives of his companions at work. It is possible too that amongst those artists who sit sketching outside or posing in studios figured 'Giraldo pittore' or 'Ghirardo' then living with the artist in the Via Margutta 1647-8. This Ghirardo, according to Hoogewerff can probably be identified with Gerrit Willemsz Horst, for whom Bredius and Valentiner on purely stylistic grounds accept an Italian sojourn. Bredius first noted the change of style in Horst's work which takes place after his Rembrandtian phase, and attributed it to contact with Italian art. Valentiner suggested an influence of Murillo. The real explanation is that Horst shows himself to be under the influence of Sweerts' art, and this 'Spanish' quality is no more than an interpretation of caravaggesque models. It is significant that Kultzen sees a certain Murillo influence in 'The Boy with the Flute' (no. 41 /*tavola 22/*) and claims that it must have been painted during Sweerts' Roman period. The strongly modelled hands and plastically conceived face are unusual for him, and the painting may well come from the hand of Horst, since it is very close stylistically to the Petworth example (see illustr. 'Oud Holland' 1933, p. 241).

The catalogue has treated the chronology of Sweerts' Italian period with due reserve and caution, although several points require further clarification. The exhibition provides an excellent opportunity to study the group of single figures (6, 7, 8, 13) which in their warm colours and naturalism seem to prefigure the brilliant peasant characterisations of Ceruti. In my opinion these come early in the Roman period, c. 1646/7, and cannot be dated with the Rijksmuseum 'Studio' c. 1650 as the catalogue proposes. Typical of these early works is his way of foreshortening the legs which loom large in the foreground of the picture, and which may still in their long angularity owe something to the figures of Brouwer. A recently discovered painting 'The Repentant' (Private Coll. Rome /*tavola 23/*) which was not in the Rot-

*The Sweerts' Exhibition  
in Rotterdam*

*The Sweerts' Exhibition in Rotterdam*

terdam Exhibition, belongs to this group. It shows a man in deep meditation with an open book in his hand, a large brown skull on the table, and a scourge: symbols of a severe and violent self-abnegation. The handling of the buff sleeves which absorb the light is rich, and contrasts with his long legs stretched out in the rust-tinged shadow. The mood is reflective and quiet. Already the young Sweerts is attracted by characters who turn aside from the noisy world to consider spiritual things; and from his very inception as an artist one senses that profound dualism in his temperament, which compels him in his work to dwell on dandies with their effeminate graces, and then as if with quick compunction, on penitents touched with saintliness.

Since the same model for the Accademia di S. Luca painting (no. 13) appears again in the 'Clothing the Poor' (no. 26) I am tempted to place the series of 'The Seven Acts of Mercy' after the group of single figures, bearing in mind too the affinities with the art of Pieter van Laer which several of the paintings manifest. Moreover from the fact that nos. 24 and 28 of the series express a new and intenser luminism, one can assume that 'The Seven Acts' (and they must have been an important commission for the painter) constitute a passage from his early style to his best period, when he produced such magnificent paintings as the Rijksmuseum 'Studio'. This passage must also take in 'The Disembarkment' (no. 19), 'The Visit to the Shepherds' (no. 17) and the 'Woman and her Children' (no. 12). I feel moreover very inclined to accept with Briganti the Spada 'Market Scene' (no. 59) and to include it in this middle Roman period. To these can also be added the 'Old Woman and Child' from the Bavarian Galleries (n. 2352) wrongly attributed to Cerquozzi (*tavola 24 b.*).

The very theme of the 'Seven Acts' and the interpretation of several paintings of this period possess spiritual undertones that betray his Flemish and Catholic origin. The woman standing with her hand resting delicately on the shoulder of the young man in 'The Visit to the Shepherds' (no. 17), 'The Mother with her Children' (no. 12) and even the much later and very beautiful 'Turbaned Figure' (no. 37) all express that sad, sensuous quality and glance of apprehension so often to be found in the flemish followers of Honthorst such as De Coster.

It is perhaps worthwhile to mention briefly here another Flemish painter, Gysbert van der Kuyl who came to Italy

c. 1630 (he is named in police documents 1631) and stayed on for almost twenty years in Rome. At a certain moment in his career he appears to have much in common with Sweerts, as 'The Three Men in Conversation' (*tavola 25*) reveals, and also with Jacob van Oost the Elder. 'The Three Men' was exhibited 1953 at the Arcade Gallery, London, and in the supple roundness of the limbs is very Flemish, but nevertheless its similarities with the poetic world of Sweerts are undeniable.

*The Sweerts' Exhibition  
in Rotterdam*

Perhaps Jacob van Oost the Elder, who left Bruges sometime after 1621 and spent several years in Rome, had some influence also on the formation of Sweerts, and a more detailed study of those works done soon after his return home may provide the key to the solution (*tavola 26*).

A series of paintings then follows in which Sweerts uses thin and transparent glazes to steep the heads in shadow, and concentrates on exquisite profiles and balanced grouping (nos. 1, 4, 20, 32a). It is as if in his own luministic way he is paying homage to the stable beauty of Poussin. 'The Cardplayers' (no. 20) is perhaps the initial experiment in this vein, for he spoils the composition with the furtive little pick-pocket. In another painting of the same subject (no. 32a) (no date is suggested in the catalogue) the quality is marred by the condition of the canvas which needs a clean, yet even this cannot detract from the sad personal poetry of the scene with the young man, his back to the game, stepping towards the light in a mood of quiet renunciation. I do not quite see why the 'Young Man Reading' (no. 45) a delightful little work, is placed in Sweerts' Amsterdam period, for if it really is a self-portrait it hardly corresponds with the Allen Memorial Art Museum picture (no. 43) of that time. Style and costume point rather to a date close to the Rijksmuseum 'Studio' and I would put it with the above group done in Rome.

It is not certain in which year Sweerts — who was still in Rome in 1652 — returned to Brussels where he is documented for the first time in 1656. 'Men Bathing' (no. 34) (*tavola 27*) has a delightfully fresh landscape which according to the catalogue reveals a Flemish influence. I find it hard to believe that this landscape is from the hand of the master, and it seems closer in style to those of Jacques d'Artois and Lodewyck de Vadder who often filled in the landscapes for figure-painters in Brussels. A precise identification of this background might well help to date Sweerts' return home. De Vadder for instance died in August 1655.

*The Sweerts' Exhibition in Rotterdam*

In the high gleam of the chair-knobs and the sharp rendering of the panelling, in the dry, hard, curled edge of the paper, 'The Young Man Drawing' (no. 39) of the Cook Collection stands apart from the rest of the master's work. Is this really from the brush of Sweerts? I venture to suggest the name of Wallerant Vaillant, the Franco-Dutch painter (1623-1677) who belongs to the very same generation. Kultzen points out analogies between the artists without drawing any conclusions. A comparison with the Louvre or the London 'A Boy Reading' /*tavola 28*/ is revealing, and the Dresden 1658 'trompe l'oeil' (illustr. W. Bernt, III, no. 858) confirms his predilection for painting finely grained wood and paper curling at the edges. The 'Portrait of a Man' (no. 44) is I feel not by Sweerts and belongs to the Franschoys-Hanneman circle, as the sleeves are too finicky and the painting beneath the chin is poor. 'The Drinker' (no. 9) is very weak and the face is coarse, so it is probably by a follower of the master.

The exhibition will come to Rome, and it would afford an excellent opportunity to discuss some of those paintings from Italian museums bearing on the argument, and not on show in Rotterdam. To cite an instance: the Galleria Nazionale, Rome has a small painting of 'A Young Man Seated' attributed to Feti which may well be an early Sweerts /*tavola 24 a*/. And finally, the anonymous 'Gipsy Girl' from Sacro Monte di Varese, exhibited at the 'Mostra del Caravaggio' (Milano, 1951, no. 63) ought to be placed among his finest achievements, as several scholars have already intimated. As for the part devoted to the contemporaries, it is a pity that the exhibition, which straggles into the mid-70's with a mediocre painter like Van Staverden (Sweerts died in 1664!) did not admit painters less irrelevant to the essential theme. Along with the presentation of the 'Bamboccianti', Sweerts' very first friends in Rome, (and here the exhibition bases itself on the excellent researches of Briganti), the introduction of examples from Horst, van der Kuyl, Vaillant and Jacob Van Oost the Elder, would have opened up new fields for research on the problem of the artist and the diffusion of this style. Interesting too, would have been to show how Sweerts was impressed during his Amsterdam stay by such painters as Bartolomaeus van der Helst, Du-jardin, whose portraits are very fine in quality, and by the Haarlem classicist Jan de Bray. The 'Head of a young Girl' (no. 49) for instance, is clearly painted under the in-

fluence of the latter. One or two examples of Ter Borch, judiciously selected, for instance 'The Boy with his Dog', *The Sweerts' Exhibition in Rotterdam* (Alte Pinak. München) would have enlivened the show, and I feel sure, would have helped to explain why until recently several of Sweerts' paintings came to be attributed to him.

*Malcolm R. Waddingham*

### *Qualche appunto su Michele Sweerts.*

Nel 1920, quando potei viaggiare in lungo e in largo l'Europa sulle tracce dei 'caravaggisti', anche di quelli 'a passo ridotto', lo Sweerts mi era già noto abbastanza grazie agli studi del Martin, del Kronig, del Hoogewerff che ne avevano precocemente raccolto un primo gruppo di dipinti.

Già prima mi eran parsi suoi giovanili i numeri 130 e 135 della Galleria fiorentina dei Corsini, entrambi di misure notabili (m. 1,70 × 1,21) e mentalmente affini al Cerquozzi: l'uno di argomento rustico, l'altro con 'alcuni gruppi di figure in costume romano presso l'urna di Marco Agrippa'. Sfortunatamente, dopo le varie divisioni famigliari, è oggi difficile reperire i due quadri e sarebbe certo un miracolo se si riaffacciassero nella mostra romana di questi giorni.

E per un ricordo di viaggio. Dinnanzi al quadro bellissimo dei tre 'giocatori di carte' in Palazzo Harrach a Vienna (n. 59), della cui nuova ubicazione nulla mi è noto, appuntavo nel taccuino del 1921: 'da approfondire quale tramite tra i bamboccianti come Cerquozzi e gli olandesi come Ter Borch. Molto spesso, toni morati e violetti come in Cerquozzi, ma forme calmissime. Confrontare coi quadri della Corsini a Firenze'. È una memoria che può ancora servire.

Qualche anno dopo un altro quadro di ampia misura vedevo in una casa privata di Roma e lo riproduco nel vecchio stato, dalla vecchia fotografia /tavola 29/. Non so se il dipinto, allora alterato e abraso, sia poi stato medicato come si conveniva. Ma valeva la pena di darlo egualmente anche per la eccezionalità del soggetto: una specie di 'Scuola di avviamento al lavoro', dove, in un rustico stanzone, o androne, aperto su una veduta commovente di palazzi romaneschi in controluce, fanciulle e giovinette attendono a

*Qualche appunto su Michele Sweerts\**

lavori domestici, altre a far musica o a leggere. Interessante che l'argomento, insueto, sia pure il medesimo che, qualche decennio dopo la partenza dello Sweerts, un altro pittore d'origine nordica, il Keil (detto fra noi Monsù Bernardo) è l'unico, ch'io sappia, a riprendere. In relazione di tempo con la 'Scuola di avviamento' è anche la 'Ricamatrice' apparsa sotto il giusto nome ad un'asta londinese del 1938 (*tavola 30*).

Un altro dipinto dello Sweerts, di soggetto tutto diverso ma anch'esso del tempo romano, entrò negli stessi anni nella mia modesta raccolta; e andò purtroppo smarrito nei 'desastres de la guerra'. Lo riproduco (*tavola 31*) nella speranza che si riaffacci e mi riesca di recuperarlo. Un 'Santo Eremita' seduto in meditazione, mano alla fronte, libro spalancato sulla ginocchia, sta in una grotta con radici d'erbe grasse in penombra, ma penetrata da una luce di fronte che s'imbeve, trasfigurandoli, nei panneggi all'antica del Santo, in toni viola e morati. Sulla destra, oltre l'anfratto, il vasto respiro sciroccale della campagna Romana sotto i cumoli di nubi. Questo modello grave e melanconico è, se non ero, lo stesso che, in gesto oratorio, ritorna al centro della 'Peste di Atene' della raccolta Cook; quadro lungamente riferito al Poussin e poi restituito allo Sweerts nel mio scritto in 'Oud Holland' del 1934. La cauta tangenza al 'classicismo', così simile nei due dipinti, può far credere che anche la data ne sia contigua, forse nel pieno del tempo romano (c. 1650). E il tempo torna bene anche coll'ipotesi, che soltanto da poco mi si sta convertendo in certezza, che le parti architettoniche nel fondo della 'Peste' (*tavola 32*) siano di mano del Codazzi, solito a intervenire con questa sua specialità in quadri altrui; e, in quegli anni, presente a Roma.

r. l.

#### *Sul catalogo della Mostra di Verona.*

Ben fatto (Magagnato), bene stampato (ed. Pozza), tradisce qua e là la fretta dell'impresa. Sull'orientamento di essa mi sono già espresso altrove. Qui dò spuntature di opinioni seguendo la numerazione del catalogo.

1. *Bottega veronese, metà del 1300*: Trenta storie della Bibbia. - Nel catalogo, definizione incerta. L'opera (che è tutta di una mano) è tramite tra il 2º maestro di San Zeno e Turone. Non esposto né citato il dossale-reliquario della stessa mano ad Alvisano. 8. *Pittore bolognese metà del '300*: Madonna, Santi e devoti, da Santa Maria della Scala. - Nessuna ragione di crederlo bolognese e in vicinanza di Vitale. 14. *Altichiero? Fron-*

tespizio del 'De Viris Ill.' del Petrarca; Parigi. - A Milano esposto ragionevolmente come opera di Giusto. 18. *Seguace del Guariento*: Croce stazionale di San Zeno. - Nulla del Guariento; di un veneziano allievo di Lorenzo. 28-30. *Michelino da Besozzo*. - La didascalia si fonda sull'incerto. La Crocefissione di Crevenna è infatti disputabile sia come data che come attribuzione. Esporre l'unica opera databile (1403) della Nazionale di Parigi avrebbe offerto tutto il necessario per intendere il precedente lombardo. 32. *Miniatore lombardo primi del '400*: Madonna nel giardino di gigli; Museo di Innsbruck. - Inutile provarsi in un riferimento italiano per questo dipinto nordico. 36. *Cerchia di Hans von Judenburg*: disegni di tacchino, Uffizi. - Fra le molte ipotesi errate è tacita quella del Demonts (1938) a pro' del Maestro dell'altare di Ortenberg; fra quelle più ragionevoli non compare quella (1941) all'internazionalista, operoso a Firenze, 'Maestro del Bambino Vispo' (1940); ipotesi forse oggi anche meglio aggiustabile all'affine 'Maestro Griggs', i cui cassoni desumono, assai più che gli affreschi di Torre Aquila, da questi disegni. 37. *Stefano*: Madonna del Roseto. - È data una interpretazione oltremontana di questo italianoissimo capolavoro; pur non accogliendosi il tentativo di riferirlo all'Alto Adige (A chi, forse all'uomo delle nevi?). 38. *Stefano*: Studio per una Santa Martire. - È del Pisanello, come già detto dal Degenhart. 43. *Stefano*: affresco staccato di Illasi. - Forse su sinopia del maestro per mano di un allievo simile a quello cui spettano gli Angeli (56) del Museo Correr, e che il catalogo confonde col pittore della Pala Fracanzana (55). 47. *Stefano*: 'Angeli della Resurrezione'; da San Fermo. - La scritta dei cartigli dimostra che si trattò di 'Natività' non di Resurrezione. 48. *Stefano*: Estasi di San Francesco (più esattamente 'Stimmate'); da San Francesco di Mantova. - Però il Vasari parla di più cappelle Rama, non di una sola e l'attribuzione, incerta, non potrebbe attagliarsi a un tempo avanzato di Stefano. 51. *Stefano*: Foglio di disegni. - Di un tacquino d'altro artista che copia da vari; da Stefano soltanto il cammello. 55. *Pittore dell'Ancona Fracanzana*: Madonna e varie scene. - Questo pittore non scadente, alla data del '28 mostra quanto tardi comparisse o filtrasse lo stile di Stefano a Verona stessa. Il problema esigeva approfondimento con l'esporre o almeno col riprodurre il palietto del Metrop. Museum già avvicinato alla stessa mano. 58. *Badili*: Pala della Levata. - Non lega abbastanza col polittico dell'Aquila (57) che reca la firma (autografa). 66. *Pittore veneto primo '400*: Ex voto di due cavalieri spagnoli, Parigi, Musée des A. D. - I due cavalieri non si chiamano Coana, ma Zoane, cioè Giovanni. 67. *Cecchino da Verona*: Madonna e Santi, Museo di Trento. - Ingugiastamente declassata dal catalogo; mostra invece ricordi importanti del soggiorno in Toscana; dove l'artista è noto come 'Maestro del Giudizio di Paride al Bargello' (1941). 69. *Pittore veneto-marchigiano*: Storie di un Santo, Parigi, Musée des A. D. - Il catalogo poteva soffermarsi a dirimere fra le varie attribuzioni. Credo esatta quella a Giac. di Nicola da Recanati. 83-89. *Gentile da Fabriano*: varie opere da Firenze, Perugia e Pisa. - Nella didascalia, l'orvietano Ugolino di Prete Flavio sta per U. di Prete Ilario e Casa Rose per Rosei; il tappeto della Madonna di Pisa è lungi dall'essere (cfr. Lorenzetti) uno dei primi tappeti orientali dell'arte italiana; la Madonna di Perugia è anche un' 'Incoronazione'. 88. *Cerchia di Gentile*: Madonna, Museo Poldi Pezzoli. - Più accettabile come cerchia di Jacopo Bellini. 89. *Pittore lombardo del primo '400*: Madonna fra San Francesco e Santa Chiara, Pavia, Museo. - Esposta anche a Milano, ma richiamando la vecchia attribuzione a Gentile, forse meglio orientante e riaffacciata recentemente dall'Arcangeli. 90. *Maestro*

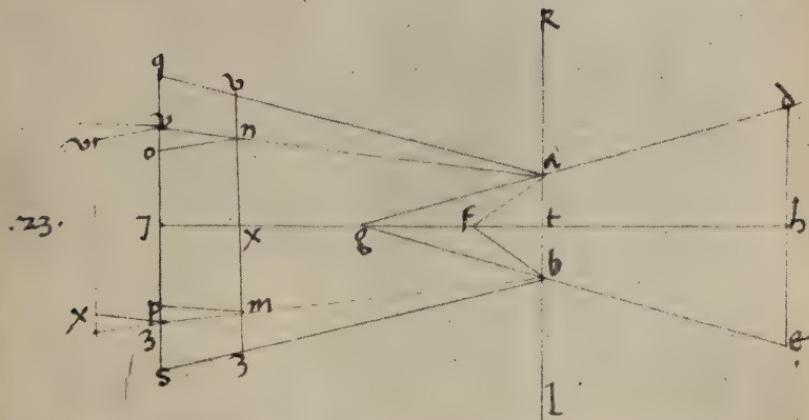
*Sul catalogo della Mostra di Verona*

*Sul catalogo del San Benedetto: Quattro Storie del Santo, Firenze, Uffizi e Milano, della Mostra di Verona* Poldi Pezzoli. - Anche a parte la sicura provenienza veronese (da casa Portalupi), mi appare ora convincente la restituzione (Degenhart) al Pisanello giovine. 91. *Pisanello*: Madonna e Bambino, Roma, pal. Venezia, e 92. *Pisanello*: Madonna della Quaglia, Verona, Museo. - La dimostrazione che questi due dipinti siano del Pisanello è improducibile; sempre evidenti invece i rapporti con la Lombardia di metà secolo. 97. *Pisanello*: Disegno, Parigi, Louvre. - Illusorio che qui il Pisanello copii una testa di Fra Filippo. Più ragionevole vedere nel foglio la mano di un lippesco toscano che si sarebbe servito di un foglio iniziato dal Pisanello, con lo scojattolo. Lo stesso problema torna nel disegno già Oppenheimer, dove pure era già stata ammessa la duplicità di mani; ciò che il catalogo non rammenta. 102. *Pisanello*: San Giorgio e Trebisonda, Verona, Sant'Anastasia. - Il nome della principessa salvata da San Giorgio non si ritrova nelle versioni italiane della leggenda. Vederle ora conferito un nome di città non manca di sorprendere. 114. *Anonimo del primo '400*: Sant'Antonio Abate. Pisa, Museo. - È stato esposto in ragione del riferimento del Degenhart al Pisanello che però il catalogo giustamente rifiuta. Ma occorreva dire che il santo — che non è un sant'Antonio Abate ma un beato Ranieri — fa serie con un 'San Gerolamo' del Louvre. Le scritte soprastanti ai due santi indicano che della serie facevano parte anche un San Biagio e una Sant'Orsola, oggi smarriti. La cornice tipicamente toscana dei due pannelli superstite indica la zona d'origine, incerta fra Firenze e Siena, cui pensò il Berenson (1932, 1936) attribuendo con dubbio i due frammenti a Domenico di Bartolo. 115. *Bono da Ferrara*: San Gerolamo. - Se il catalogo avesse adottato la giusta restituzione del Venturi al Pisanello, questi avrebbe avuto un numero in più alla mostra di Verona.

r. l.

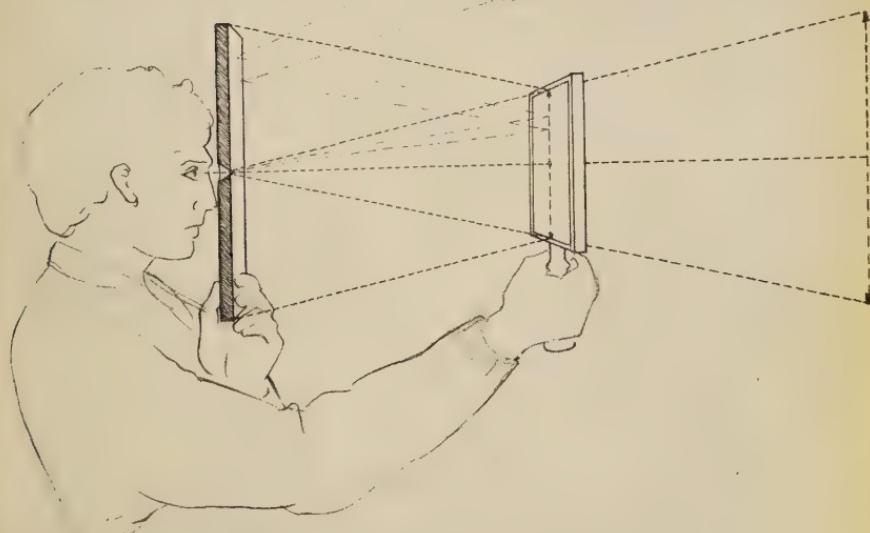
c. per diclaris supra lmerz ab. et ducandis a. pto. g. linea  
 g. a. et g. b. equales eunt g. p. q. pim angli. g. a. b. et g. b. a.

173

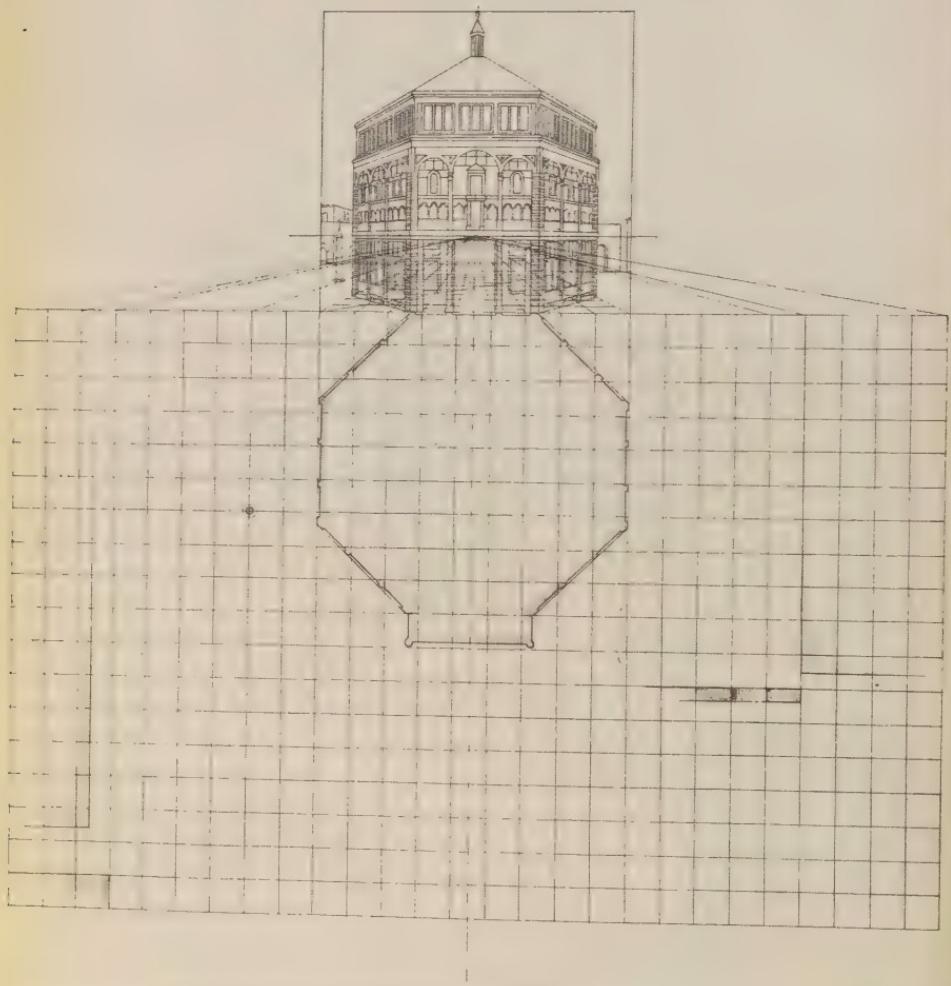


i a - Vitellione, 'Perspectiva', V, 23

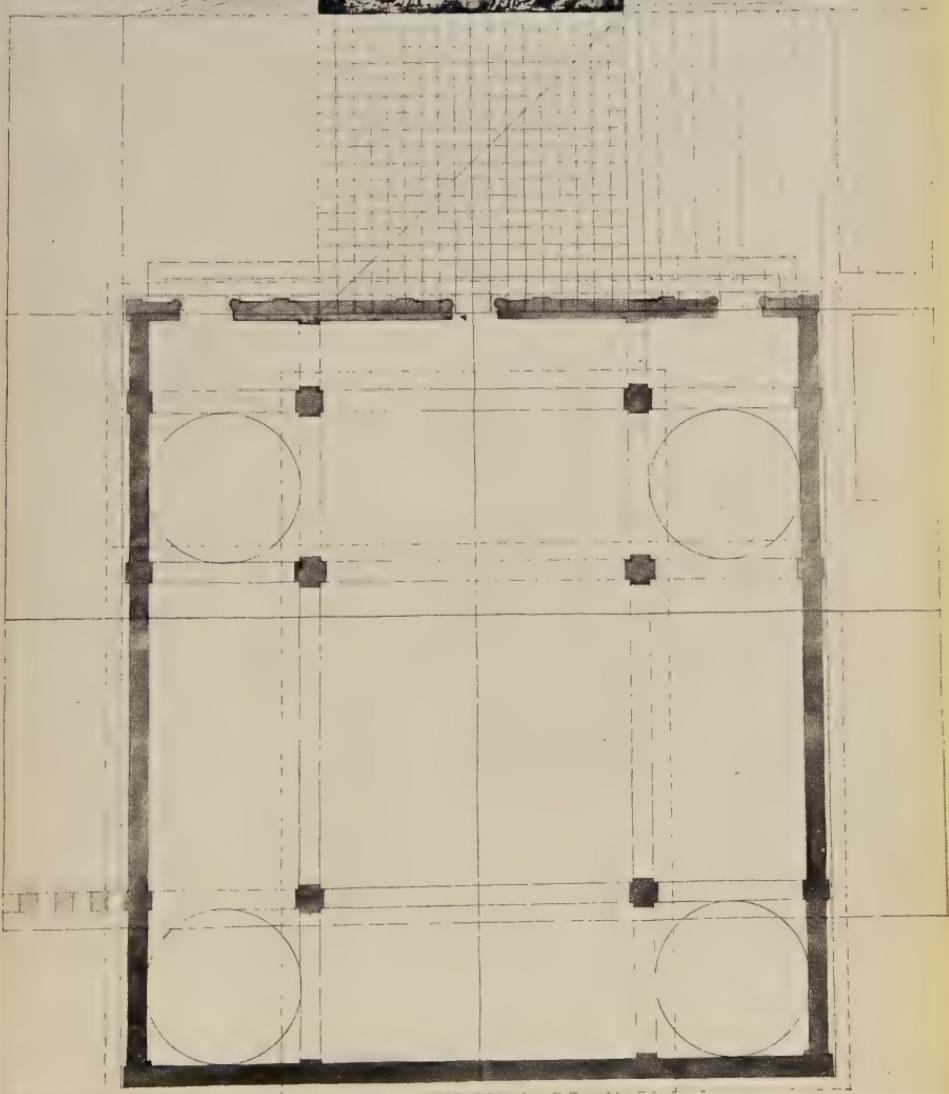
Cod. Laur. Gaddi X



i b - Prospetto del sistema della riflessione della tavoletta col tempio di Santo Giovanni



2 - Schema della costruzione prospettica della tavoletta brunelleschiana col tempio di Santo Giovanni



3 - Costruzione prospettica della placchetta brunelleschiana col 'Cristo che libera un'indemoniata'  
Parigi, Louvre



4 a - Veduta del transetto sinistro di San Lorenzo senza la cupola della Cappella Medici e il Campanile



4 b - F. Brunelleschi: 'Cristo libera un'indemoniata' (particolare ingrandito)  
Parigi, Louvre



5 - Pisanello: 'Ritratto di giovane'

collezione privata

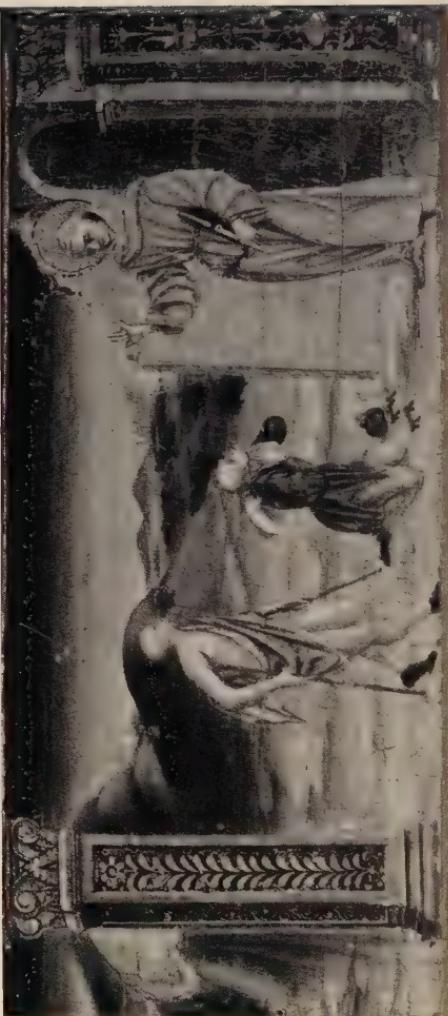
6 a, b - Nicola di Maestro Antonio: 'Decollazione del Battista' e 'Martirio di San Lorenzo', Brooklyn, Museo



*Brooklyn, Museo*

7 - Nicola di Maestro Antonio: 'Annunciazione'





8 a, b - Niccola di Maestro Antonio: 'Martirio di Santo Stefano' e 'Miracolo di Sant'Antonio' (D. II, 3 c.)

York, Museo (coll. Lygett Green)

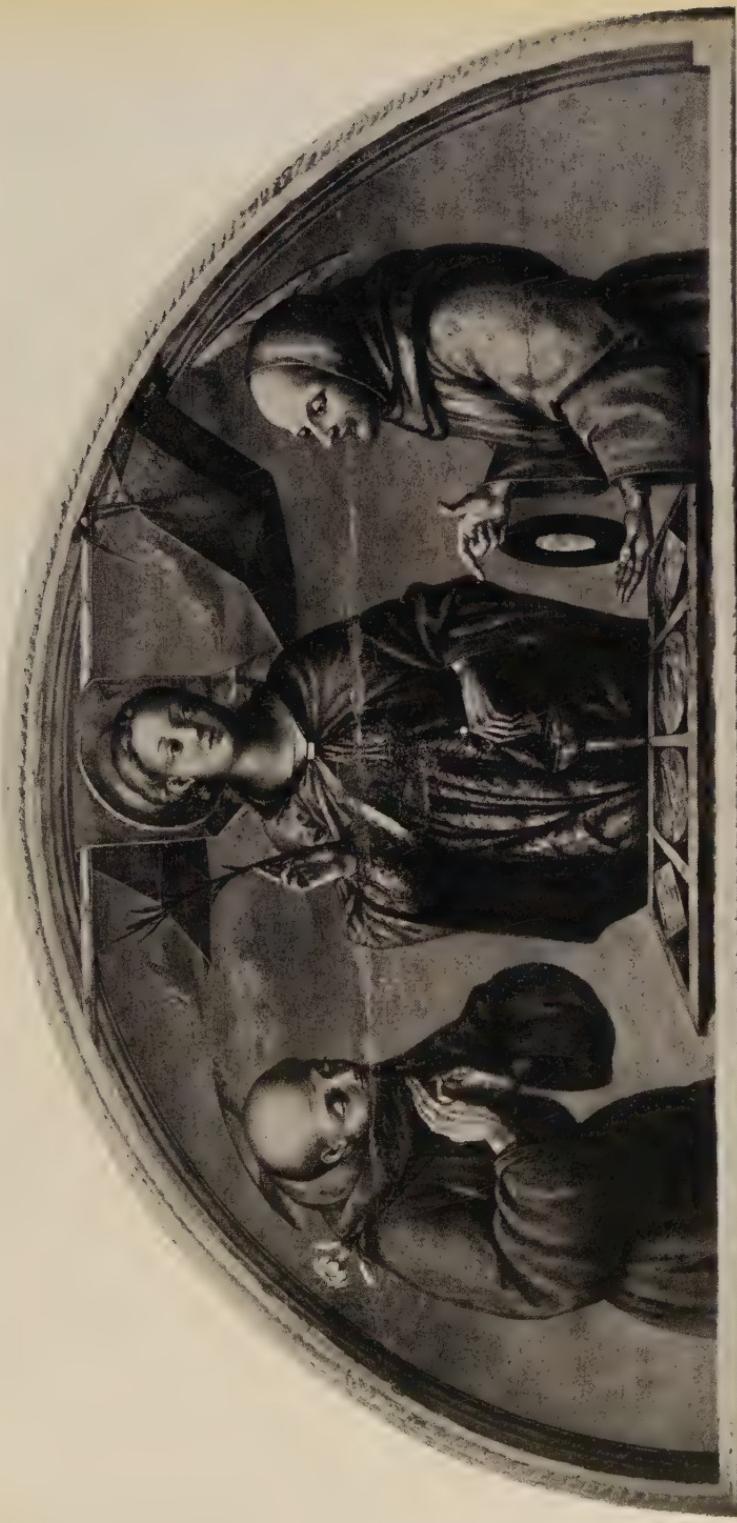
9 - Nicola di Maestro Antonio: 'Resurrezione'





10 - Nicola di Maestro Antonio: ricostruzione della pala Massimo

York, Roma







13 - Altichiero: centro del trittico precedente

racc. privata americana

14 b - Altichiero: part. dell' 'Incoronazione della Vergine', Padova, Eremitani



14 a - Altichiero: particolare del trittico precedente





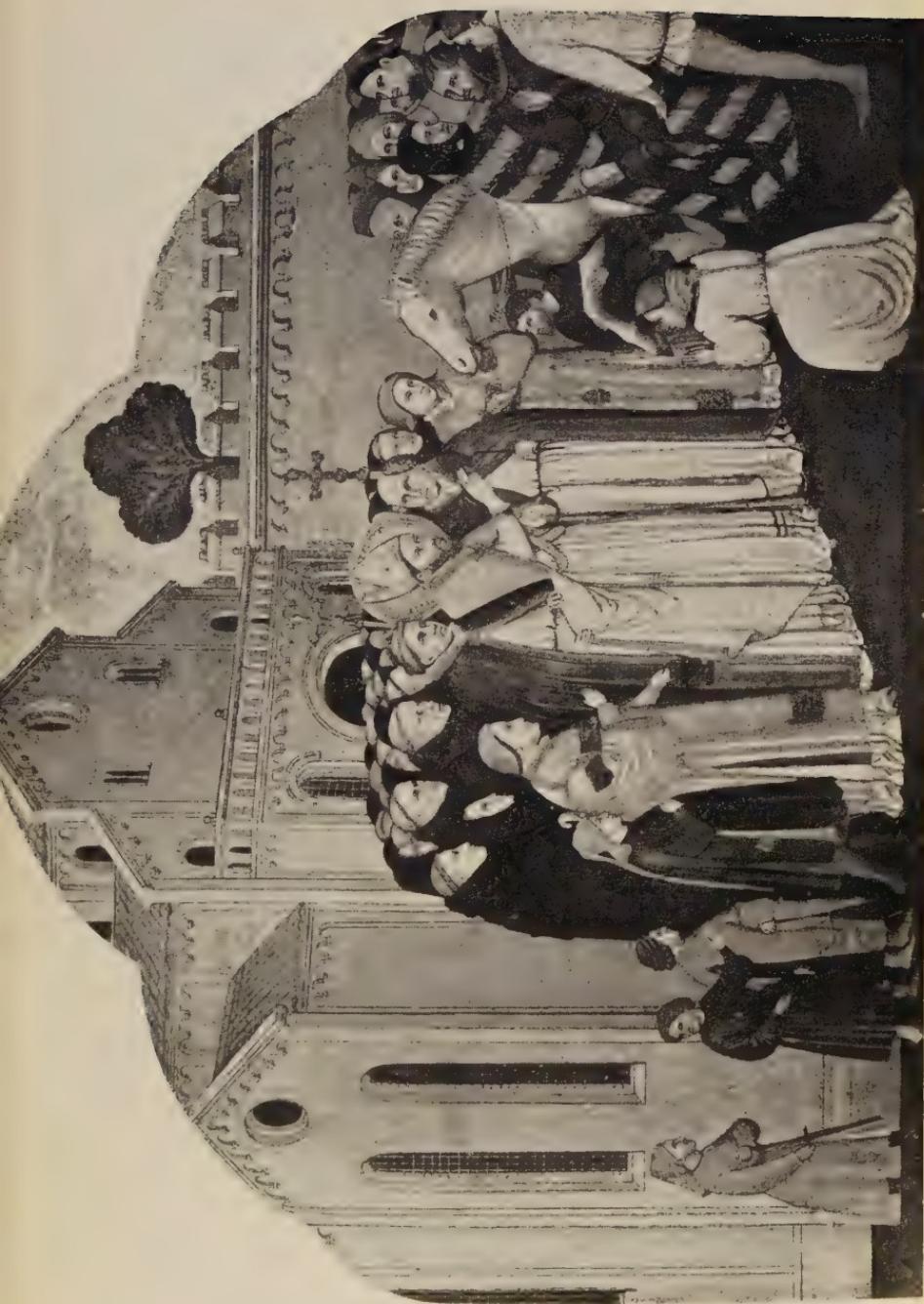
15 - Cerchia di Altichiero: 'Madonna'

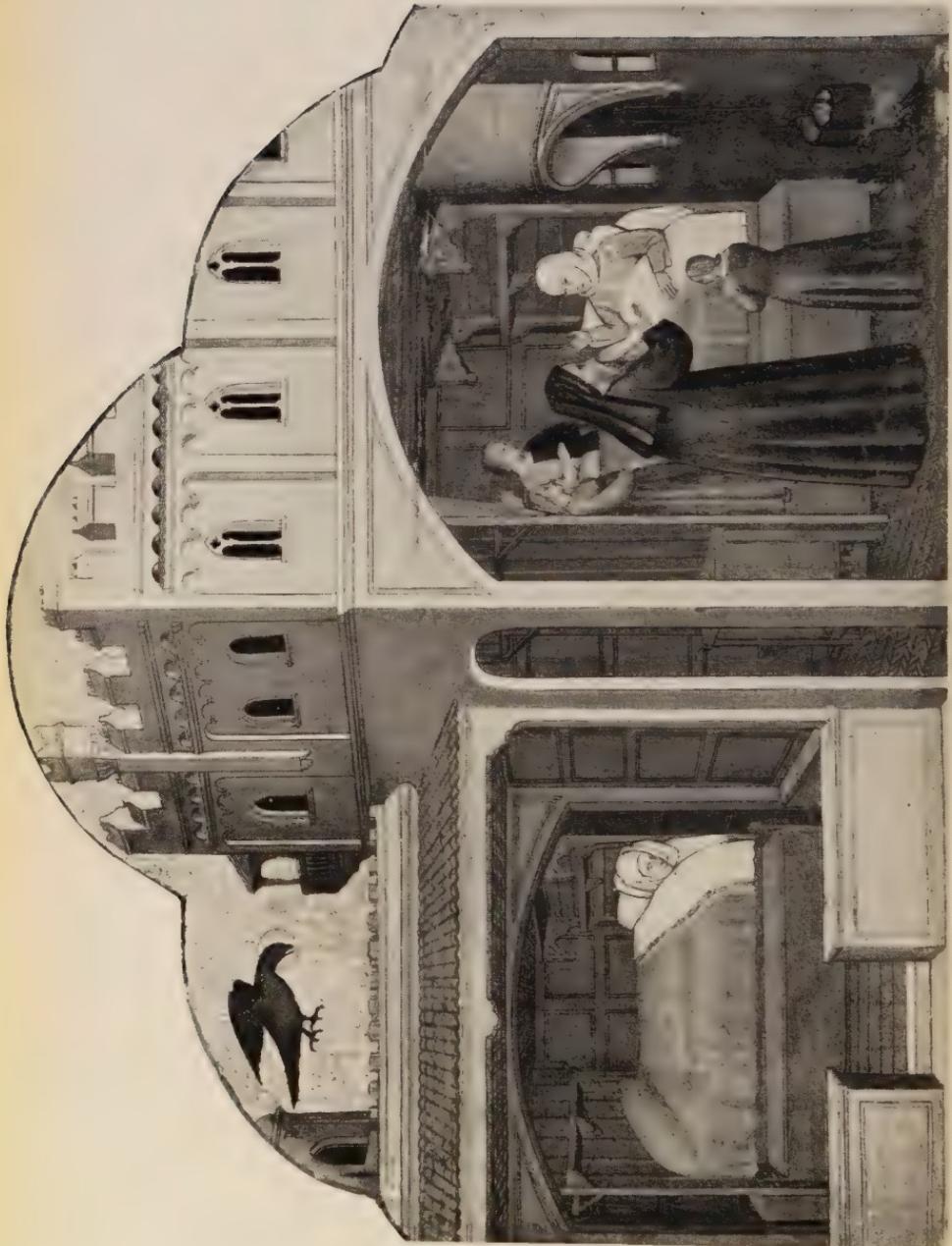
Bergamo, coll. Bossi-Hazon

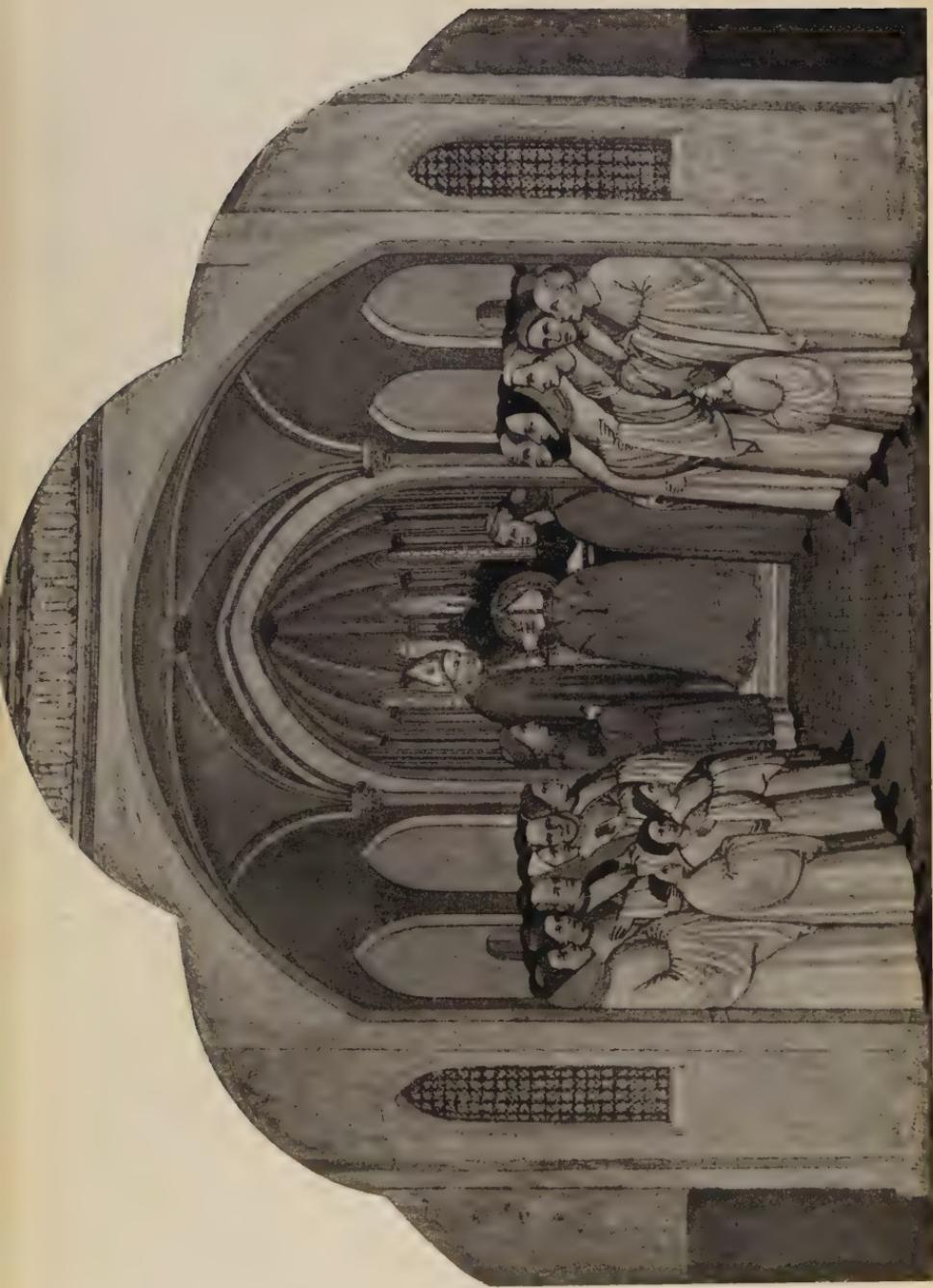


16 - Seguace di Alchiero: Storia di un Santo

già a Londra













22 - G. W. Horst: 'Ragazzo col flauto'

Londra, dr. Friedburg



23 - M. Sweerts': 'Penitente'

Roma, proprietà privata



24 b - M. Sweets: 'Vecchia e bambina'  
Gallerie bavaresi



24 a - M. Sweets: 'Ragazzo seduto'  
Roma, Gall. Nazionale

Londra, Mostra Arcade Gallery 1953

25 - Gysbert van der Kuyl: 'Tre uomini in conversazione'





26 - Jacob van Oost il vecchio: 'Due giovani artisti'

Londra, National Gallery





28 - W. Vaillant: 'Ragazzo che legge'

Londra, National Gallery

già a Roma, coll. privata

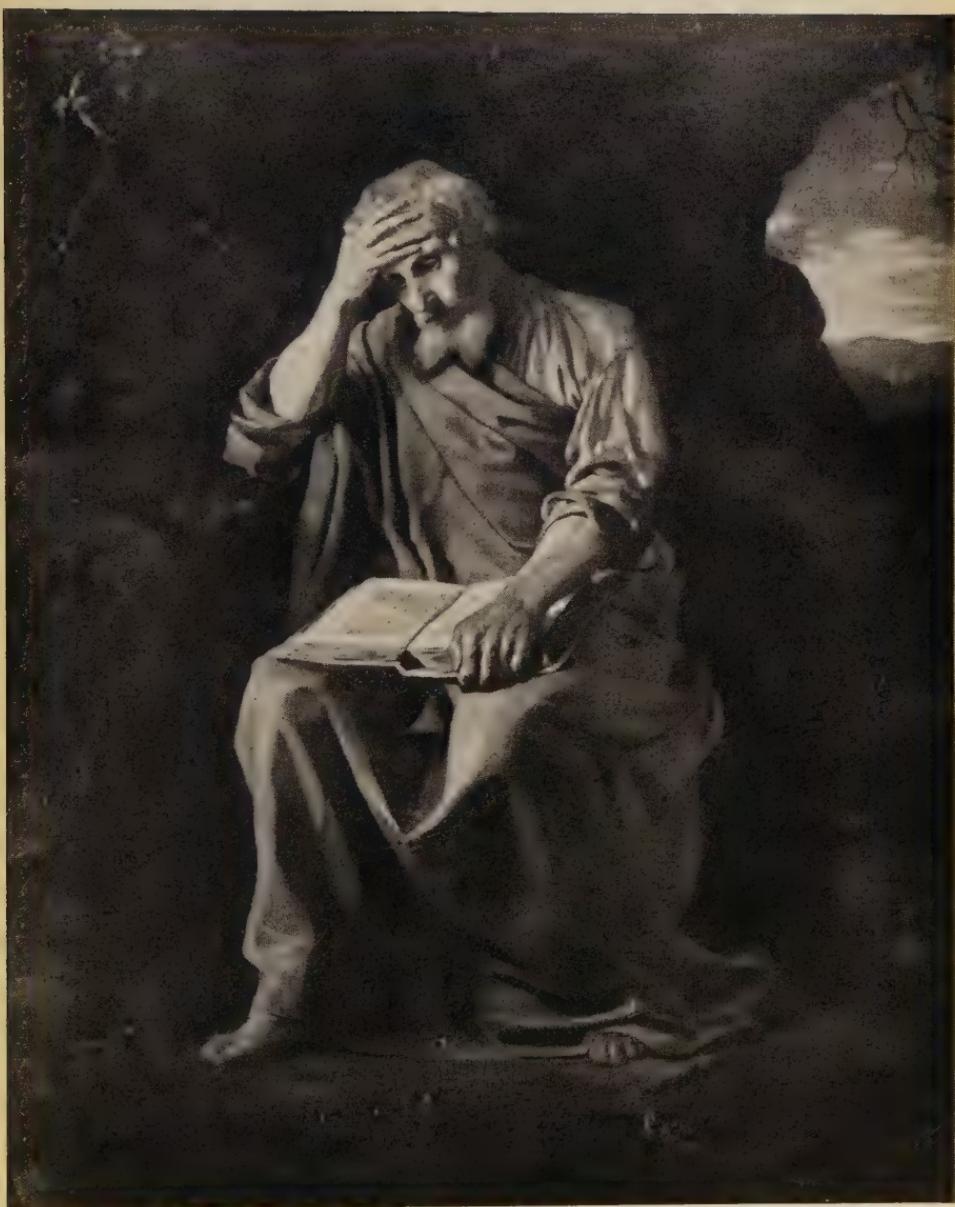
29 - M. Sivert: 'Scuola di avviamento al lavoro'





30 - M. Sweerts': "Ricamatrice"

già a Londra



31 - M. Sweerts': 'Santo Eremita'

dipinto smarrito



32 - V. Codazzi: il fondo nella 'Peste in Atene' di Sweerts'

# INDICI

*di*

## PARAGONE

1958  
ARTE

### INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia degli artisti; (c) gli appunti vari sui libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia dei critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

*BERTI TOESCA, Elena:* Sulle 'Notes de voyage' di Flaubert; **97**, 41-45 (c).

*BRIGANTI, Giuliano:* Un trittichetto di Altichiero; **107**, 58-61 (b).

*CASTELNUOVO, Enrico:* Vetrare italiane; **103**, 3-24 (a).

*CELLINI, Pico:* Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto; **99**, 3-16 (a).

[*CIGNAROLI, G. Bettino:* Lettera all'Abate Innocenzo Fru-goni; **103**, 58-62].

*CREMONA, Italo:* L' 'altro' Novecento; **105**, 24-40 (a).

*DELLA PERGOLA, Paola:* Una testimonianza per Caravaggio; **105**, 71-75 (c).

*EMILIANI, Andrea:* Fra' Paolo Novelli, converso olivetano; **99**, 21-33 (a).

— Orazio Gentileschi: nuove proposte per il viaggio marchigiano; **103**, 38-57 (a).

*FALDI, Italo:* L'allegoria della 'vita humana' di Francesco Grassia; **99**, 36-40 (b).

*FERRARI, Maria Luisa:* Un recupero per Altobello; **97**, 48-53 (b).

— Considerazioni bembesche ai margini di una 'lettura'; **97**, 67-70 (c).

- FIOCCO, Giuseppe*: 'Andrea Mantegna as Illuminator' by Millard Meiss; **99**, 55-58 (c).
- [*FLAUBERT, Gustave*: Da 'Notes de voyage', Paris, Conard 1910; **97**, 45-48].
- GHIDIGLIA QUINTAVALLE, Augusta*: L'oratorio della Concezione a Parma; **103**, 24-38 (a).
- GRISERI, Andreina*: Un disegno del Guercino giovane; **103**, 71-72 (b).
- HEIKAMP, Detlef*: I viaggi di Federico Zuccaro, I; **105**, 40-42, 59-63; **107**, 55-58 (c).
- LONGHI, Roberto*: Aspetti dell'antica arte lombarda; **101**, 3-25 (a).
- Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano; **101**, 34-53 (a).
  - Un nuovo Parmigianino; **99**, 33-36 (b).
  - Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este; **101**, 56-59 (b).
  - Due proposte per Michelangelo giovine; **101**, 59-64 (b).
  - Un nuovo 'San Giovanni Battista' di Guido Reni; **101**, 68-70 (b).
  - Un tema ambrosiano del Magnasco; **101**, 70-71 (b).
  - Due pannelli del seguito di Altichiero; **107**, 64-65 (b).
  - Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958; **101**, 72-76 (c).
  - Una lettera sul colore di G. Bettino Cignaroli; **103**, 58 (c).
  - Un anticipo a '20 postille caravaggesche'; **105**, 75-76 (c).
  - Qualche appunto su Michele Sweerts'; **107**, 73-74 (c).
  - Sul catalogo della Mostra di Verona; **107**, 74-76 (c).
- MARTINI, Alberto*: Ricostruzione parziale di un dossale riminese; **99**, 40-45 (c).
- MORETTI, Lino*: Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore; **99**, 58-66 (c).
- NAVA CELLINI, Antonia*: Un documento romano per Cosimo Fanzago; **105**, 17-24 (a).
- PALLUCCHINI, Rodolfo*: Scheda per un capolavoro inedito di Paolo Veronese; **101**, 64-68 (b).
- PAPONI, Maria Enrica*: Gli affreschi del Benefial a Città di Castello; **97**, 59-63 (b).
- PARRONCHI, Alessandro*: Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, I; **107**, 3-32 (a).
- STERLING, Charles*: Un tableau inédit de Gentile da Fabriano; **101**, 26-33 (a).
- SUIDA, William*: L'unica opera firmata di Luca de Wael; **103**, 72-74 (b).

- TESTORI, Giovanni*: Nature morte di Tommaso Realfonzo; **97**, 63-67 (b).
- THUILLIER, Jacques*: Pour un peintre oublié: Remy Vuibert; **97**, 22-41 (a).
- VOLPE, Carlo*: Due frammenti di Gentile da Fabriano; **101**, 53-55 (b).
- VOLTINI, Franco*: Antonio della Corna ad Asola; **97**, 9-22 (a).
- VOSS, Hermann*: Alcuni inediti di Aureliano Milani; **97**, 53-58 (b).
- WADDINGHAM, Malcolm R.*: The Sweerts' Exhibition in Rotterdam; **107**, 67-73 (c).
- ZERI, Federico*: Un pittore di Narni del 1409; **97**, 3-9 (a).
- Un riflesso di Antonello da Messina a Firenze; **99**, 16-21 (a).
- Sul problema di Niccolò Tegliacci e Luca di Tomè; **105**, 3-16 (a).
- Un ritratto del Pisanello; **107**, 32-34 (a).
- Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio; **107**, 34-41 (a).
- Un polittico di Segna di Bonaventura; **103**, 63-66 (b).
- Due esercitazioni lombarde; **103**, 66-71 (b).
- Reintegrazione di uno stendardo di Spinello nel Metropolitan Museum; **105**, 63-67 (b).
- Una precisazione su Bicci di Lorenzo; **105**, 67-71 (b).
- Un'aggiunta alla cerchia di Altichiero; **107**, 61-63 (b).
- Altri due scomparti veronesi della fine del '300; **107**, 65-66 (b).
- Una 'Deposizione' di scuola riminese; **99**, 46-54 (c).
- [*ZUCCARO, Federico*: Da 'Il passaggio per Italia'; **105**, 43-58; **107**, 41-52.]
- Da 'La dimora di Parma'; **107**, 53-55.]

## INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscolo delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).

## A

- Abbatì, Pietro Giovanni, **103**, 34. Abbiati, Filippo, **101**, 70. Aeschlimann, Erhard, **99**, 63. Affò, Ireneo, **101**, 34, 46; **103**, 36; **107**, 28. Agrate (Antonio Ferrari, da), **103**, 24. Alain, **103**, 51. Albani, Francesco, **97**, 56. Alberti, Cherubino, **107**, 46, 56. Alberti, Durante, **107**, 46, 56. Alberti, Leon Battista, **107**, 4, 5, 7, 22, 23, 24, 25, 32. Alberti, Romano, **105**, 60. Albuzzio, Anton Francesco, **101**, 4. Alcherio, Giovanni, **101**, 55. Aleotti,

*Ulisse*, 99, 58. *Alhazen*, 107, 21, 22, 27. *Alkindi*, *Jacobus*, 107, 9. *Allegranza*, Giuseppe, 101, 4. *Allegri*, Antonio, v. *Correggio* (il). *Allodi*, G. M., 103, 35. *ALTICHIERO*, 107, 58-61. *ALTICHIERO* (seguace di), 107, 64-65; 65-66. *Altichiero*, 99, 54; 101, 5; 107, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 74. *Amadeo*, Giovanni Antonio, 97, 12; 101, 23. *Ambrogio* di *Baldese*, 103, 16. *Andersson*, Aron, 103, 22. *Andrea* da *Pontedera*, v. *Pisano* Andrea. *Andrea* di *Giovanni*, 97, 6, 8; 99, 16. *Angelico*, 99, 21; 101, 27, 31. *Anglada Camarosa*, *Hermenegildo*, 105, 38. *Anguier*, *François*, 97, 30, 40. *Anguier Michel*, 97, 30, 40. *Anovelo* da *Imbonate*, 101, 13. *Anselmi*, *Michelangelo*, 99, 33, 35; 101, 38, 39, 40; 103, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37. *Ansuino* da *Forli*, 99, 66; 107, 40. *ANTONELLO DA MESSINA*, 99, 16-21. *Antonello* da *Messina*, 101, 20; 105, 29. *Antoniazzo Romano*, 99, 19. *Antonio* da *Monza*, 101, 22. *Antonio* da *Negroponte*, 97, 68. *Antonio* da *Pisa*, 103, 4. *Antonio* da *Pisa*, 103, 14, 17. *Antonio* di *Giacomo* da *Venezia*, 99, 59, 60, 63, 64, 65. *Apelle*, 103, 60, 61; 105, 45. *Arbasia*, *Cesare*, 105, 57, 63; 107, 43, 55. *Arcangeli*, Francesco, 107, 75. *Arcimboldi*, Giuseppe, 103, 23. *Arfelli*, Adriana, 105, 72, 75. *Argan*, Giulio Carlo, 107, 26, 30. *Ariosto*, *Ludovico*, 101, 46. *Aristotele*, 105, 49. *Armellini*, Mariano, 101, 60. *Arnolfo* di *Cambio*, 99, 5, 12, 14. *Arslan*, Wart, 99, 35. *Artois* (d'), Jacques, 107, 71. *Arze*, Luigi, 99, 32. *Aspertini*, Amico, 101, 38, 56. *Aubert*, Marcel, 103, 3. *Avanzi*, Jacopo, 107, 63. *AVANZO* (?), 107, 61-63; *Averaldo*, Giul. Ant., 97, 51, 53. *Averulino*, Antonio, v. *Filarete* (il).

## B

*Baccio d'Agnolo*, 107, 17. *Bacci*, *Peleo*, 99, 6, 14. *Bachiacca*, Francesco *Ubertini*, detto il), 99, 35. *Bacone*, Ruggero, 107, 7, 8, 9, 13, 21, 23, 24, 27, 31, 32. *Badili*, Giovanni, 101, 16; 107, 75. *Bagatti Valsecchi*, Pietro, 103, 20. *Baglione*, Giovanni, 103, 39; 105, 41, 60; 107, 55. *Bakst*, Léon, 105, 35. *Balbi*, Alessandro, 107, 56. *BALDASSARRE D'ESTE*, 101, 56-59. *Baldinucci*, Filippo, 107, 30. *Banchieri*, Adriano, 99, 22, 30. *Barbetta*, Silvestro, 99, 64. *Barbieri*, Giovan Francesco, v. *Guercino*. *Barna senese*, 99, 10; 101, 11; 105, 13, 14, 15, 16. *Barocchi*, Paola, 99, 35. *Baroccio* (Federico Fiori, detto il), 97, 57; 105, 59; 107, 41, 47, 55. *Baroni*, Carlo, 97, 40. *Baroni*, Costantino, 101, 5, 52. *Baronzio*, Giovanni, 99, 41, 44, 45, 53. *Bartoli*, Daniello, 99, 28. *Bartolo* di Fredi, 105, 10. *Bartolomeo della Gatta*, 107, 39. *Bartolomeo* di Pietro da Perugia (*fra'*), 103, 16. *Bartolomeo* di Tommaso, 107, 36, 39, 41. *Baschenis*, Evaristo, 97, 64, 66. *Baschet*, Armand, 107, 58. *Bastiani*, Giuseppino, 103, 56. *Battiferri*, Marco Antonio, 107, 43, 55. *Battista* da *Bologna*, 99, 63. *Battista* da *Vicenza*, 107, 64, 66. *Baudesson*, Nicolas, 97, 23. *Baugin*, Lubin, 97, 33. *Baumgart*, Fritz, 105, 76. *Bayersdorfer*, A., 107, 67. *Bazin*, Germain, 101, 21. *Bazzi*, Antonio, v. *Sodoma*. *Bazzi*, Mimi, 97, 20. *Beardsley*, Aubrey, 105, 35. *Beaumont*, Claudio Francesco, 105, 62. *Beccafumi*, Domenico, 99, 24; 101, 38, 39; 103, 30, 31, 35. *Bedoli Mazzola*, Girolamo, 103, 24, 26, 32, 33, 34, 35, 37, 38. *Beer*, Ellen J., 103, 3. *Belbello* da *Pavia*, 101, 5, 16, 19. *Belgioioso*, Carlo, 97, 10. *Bellini* (i), 99, 63. *Bellini*, Gentile, 97, 9, 16; 99, 56, 66. *Bellini*, Giovanni, 97, 9, 16; 99, 56, 61, 63, 64. *Bellini*, Jacopo, 99, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65; 101, 33; 107, 33, 75. *BELLINI*, LEONARDO, 99, 58-66. *Bellini*, Leonardo, 99, 56. *Bellori*, Giovan Pietro, 97, 24, 36; 101, 68. *Bellotto*, Bernardo, 105, 41. *Belvedere*, Andrea, 97, 63, 64. *BEMBO* (i), 97, 67-70. *Bembo*, Andrea, 97, 68, 69, 70. *Bembo*, Benedetto, 97, 68; 101, 16, 19; 103, 69, 70. *Bembo*, Bonifacio, 97, 67, 69, 70; 101, 16, 18, 19; 103, 66, 67,

- 69, 70. Bembo, Giovanni, 97, 69. Benedetto di Bindo, 97, 8. *Benedetto, Luigi Foscolo*, 97, 42. *BENEFIAL, MARCO*, 97, 59-63. *Benefial, Marco*, 97, 55. *Benigni, Fortunato*, 103, 39, 54, 56. Benois Alexandre, 105, 35. *Benois, Alexandre*, 101, 43. *Bercken (von der)*, Erich, 101, 41. *Berenson, Bernard*, 97, 3, 6, 10; 99, 45, 46; 101, 5, 19, 20, 25, 28, 35, 42, 53, 54, 58, 64, 66, 67, 68; 105, 3, 4, 9, 10, 14, 15; 107, 37, 38, 39, 40, 41, 76. *Bergognone, (Ambrogio da Fossano, detto il)*, 101, 5, 20, 22, 24; 103, 67. *Bernard, Émile*, 105, 33. *Bernardi, Giambattista*, 97, 54. *Bernardo di Francesco*, 103, 17, 18. *Bernini, Gian Lorenzo*, 97, 36; 99, 36, 37, 39; 101, 51; 105, 21; 107, 68. *Bernini, Pietro*, 99, 36, 37; 103, 73. *Berni, Walther*, 107, 72. *Berrettini, Pietro*, v. *Cortona (da)*, Pietro. *Berthier, J. J.*, 99, 40. *Berti, Luciano*, 103, 55. *Bertini (i)*, 103, 5. *Bertini, Giovanni Battista*, 103, 20, 21, 24. *Bertini, Giuseppe*, 103, 20. *Bertolotti, Antonio*, 97, 34; 103, 54; 107, 55. *Bertoluzzi, Giuseppe*, 103, 35, 36, 37. *Bertucci, Giovan Battista*, v. *Utili*. *Besutti, A.*, 97, 21, 22. *BEVIGNATE (FRA')*, 99, 3-16. *Biagio d'Antonio*, 99, 16-21. *Bialostocki, Jan*, 105, 76. *Bianconi, Girolamo*, 99, 32. *BICCI DI LORENZO*, 105, 67-71. *Birago, Giovan Pietro*, 101, 22. *Bittino da Faenza*, 101, 26. *Blake, William*, 105, 37. *Blunt, Anthony*, 97, 41. *Boccaccino, Boccaccio*, 101, 22. *Boccioni, Umberto*, 101, 75. *Bode, Wilhelm*, 101, 59; 107, 67. *Bodmer, Heinrich*, 101, 15; 103, 71. *Boecklin, Arnold*, 105, 32. *Boehn (von), Max*, 101, 70. *Boito, Camillo*, 99, 20. *Bolgi, Andrea*, 105, 20, 21. *Bologna, Ferdinando*, 97, 22; 103, 15, 40, 41, 54; 105, 9, 18, 24; 107, 66. *Bologna, Giovanni*, 105, 44, 55, 57, 59; 107, 43, 55. *Bonaiuti, Andrea*, 103, 15. *Bonascia, Bartolomeo*, 101, 58. *Bonelli, Renato*, 99, 5, 14. *Bonino da Campione*, 101, 12, 20. *Boninsegna da Venezia*, 99, 9. *Bonnard, Pierre*, 101, 74; 105, 29. *Bono da Ferrara*, 107, 76. *Bonsignori, Francesco*, 99, 66. *Borenus, Tancredi*, 97, 40, 51. *Borghini, Raffaello*, 101, 66, 68; 105, 63. *Borghini, Vincenzo*, 101, 60. *Borgianni, Orazio*, 103, 46. *Borra, Antonio*, 103, 34, 37. *Borsieri, Girolamo*, 101, 4. *Boschini, Marco*, 99, 64. *Boselli, Camillo*, 97, 68, 69, 70. *Boselli, Felice*, 97, 67. *Bottari, Giovanni*, 97, 63; 105, 40, 59. *Botticelli, Sandro*, 97, 44. *Boucher, Jean*, 97, 34. *Boulanger, Jean*, 97, 23. *Bousquet, Jacques*, 97, 35. *Braccesco, Carlo*, 97, 21; 101, 21, 22, 23, 24; 103, 67. *Bracelli, Giovan Battista*, 105, 39. *Brach, Albert*, 99, 47. *Bradwardine, Tommaso*, 107, 11. *Bramante, Donato*, 97, 14; 101, 3, 23, 24. *Bramantino (Bartholomeo Suardi, detto il)*, 101, 24; 103, 67. *Brambilla, Francesco, junior*, 105, 19. *Brandi, Cesare*, 99, 15, 41, 43, 45, 52, 54; 101, 68; 103, 37; 105, 8, 9, 14. *Brandini, Giacomo*, 99, 40. *Brangwyn, Franck*, 105, 31. *Brague, Georges*, 101, 75. *Bray (de), Jan*, 107, 72. *Breban (de), Corrado*, 97, 34. *Bredius, Abraham*, 107, 68, 69. *Breughel, Peter*, 97, 42, 43, 45. *Briganti, Giuliano*, 103, 72; 107, 67, 70, 72. *Brizio, Anna Maria*, 103, 23. *Brockhaus, Heinrich*, 107, 10, 26. *Brouwer, Adriaen*, 107, 69. *Brulliot, François*, 97, 34. *BRUNELLESCHI, FILIPPO*, 107, 3-32. *Buffa, Giovanni*, 103, 20. *Bugatto, Zanetto*, 101, 20. *Buirette, Jacques*, 97, 38. *Buirette, Pierre*, 97, 26, 38. *Buonaccorsi, Pietro*, v. *Perino del Vaga*. *Buonarroti, Michelangelo*, v. *Michelangelo*. *Buonvicino, Alessandro*, v. *Moretto*. *Burckhardt, Jacob*, 101, 49. *Buret (i)*, 97, 38. *Buridano, Giovanni*, 107, 10. *Butinone, Bernardino*, 101, 22, 23, 24.

## C

- Caccia, Guglielmo*, v. *Moncalvo*. *Caliari, Carletto*, 101, 68. *Caliari, Paolo*, v. *Veronese*. *Callot, Jacques*, 97, 56. *Calvaert, Dionisio*, 107, 56. *Calvesi, Maurizio*, 107, 57. *Calvi, Girolamo*, 101, 4. *Cambiaso*,

Luca, 99, 33. *Camesasca, Ettore*, 99, 63. *Campori, Giuseppe*, 101, 53. *Canevali, Fortunato*, 97, 53. *Canova, Antonio*, 97, 43, 46. *Cantarini, Simone*, 101, 70. *Cantinotti, Innocente*, 103, 20. *Caporali, Bartolomeo*, 107, 35. *CARAVAGGIO* (Michelangelo Merisi, detto il), 105, 71-75; 75-76. *Caravaggio* (Michelangelo Merisi, detto il), 97, 31, 37; 101, 25, 69, 70; 103, 48, 50, 51, 52, 53, 54; 107, 72. *Carli, Enzo*, 99, 5, 6, 13, 14, 15, 32; 103, 5, 14. *Carpegnà (di), Nolfo*, 107, 67. *Carracci (i)*, 97, 53, 54, 55, 56, 58, 59; 99, 25, 26, 28; 103, 31. *Carracci, Agostino*, 97, 36; 99, 26. *Carracci, Annibale*, 97, 54, 56, 59; 99, 26; 103, 59. *Carracci, Ludovico*, 97, 53, 59; 103, 59, 71, 72. *Carter, B. A. R.*, 107, 26. *Cartesio*, 103, 58; 105, 34. *Casapini, Giuseppe Maria*, 103, 35, 36. *Casella, Pierleone*, 105, 46, 47, 52, 59, 60, 61; 107, 44. *Casini, Giovanni Maria*, 105, 57, 63. *Castagno (del), Andrea*, 99, 60; 103, 7, 21. *Castelli, Benedetto*, 103, 43. *Castello, Valerio*, 101, 70. *Castiglione, Giovan Battista*, v. *Grechetto*. *Cattaneo, Carlo*, 101, 3. *Cavalcaselle, Giovan Battista*, 97, 51, 52, 53; 99, 47, 66; 101, 4, 9; 105, 64, 67; 107, 66. *Cavallini, Pietro*, 99, 10. *Cavazzoni, Angelo Michele*, 97, 54. *Cecchetti, Bartolomeo*, 99, 64. *Cecchino da Verona*, 107, 75. *Celesti, Andrea*, 101, 67. *Cellini, Benvenuto*, 107, 30. *Cellini, Pivo*, 99, 14. *Cennini, Cennino*, 103, 4. *Centino (Giovan Battista Nagli, detto il)*, 103, 72. *Cerano (Giovan Battista Crespi, detto il)*, 101, 71. *Cerquozzi, Michelangelo*, 107, 70, 73. *Ceruti, Giacomo*, 97, 66; 107, 69. *Cesari, Giuseppe*, v. *D'Arpino*. *Cesi, Bartolomeo*, 99, 24; 103, 51. *Cesi, Federico*, 103, 43. *Cézanne, Paul*, 101, 74, 75; 105, 33; 107, 14, 32. *Chambray (de), Fréart*, 97, 27, 37. *Chantelou (sieur de), Paul Fréart*, 97, 22, 26, 27, 33, 34, 35. *Chaperon, Émile*, 97, 22. *Chastel, André*, 103, 3, 7. *Chattard, Giovan Pietro*, 101, 47. *Chauveau, François*, 97, 37. *Chelles (de), Jean*, 99, 3. *Chiappelli, Alessandro*, 107, 26. *Chiulinovich, Giorgio*, 107, 40. *Chizzola, Luigi*, 97, 52. *Cicerone, M. Tullio*, 101, 46. *Cicogna, Emanuele Antonio*, 99, 65, 66. *Cietario, Jacopino*, 101, 16, 18. *Cignani, Carlo*, 103, 62. *CIGNAROLI G. BETTINO*, 103, 58-62. *Cigoli, Lodovico*, 105, 63. *Cipriani, Renata*, 99, 66; 101, 25. *Claretta, G.*, 105, 60, 62; 107, 55. *Codazzi, Viviano*, 107, 74. *Cola Petruccioli*, 97, 8. *Colasanti, V.*, 105, 23. *Coletti, Luigi*, 99, 10, 14, 41, 45, 54; 107, 47. *Commodi, Andrea*, 103, 55. *Condivi, Ascanio*, 101, 59, 61, 62. *Conti, Vincenzo*, 107, 55. *Contucci, Andrea*, v. *Sansonvino*. *Coor-Achenbach, Gertrude*, 103, 63, 66. *Coppo di Marcovaldo*, 99, 9. *Corbara, Antonio*, 99, 49. *Corna (della), Antonio*, v. *Della Corna*. *Corner, F.*, 99, 66. *CORREGGIO* (Antonio Allegri, detto il), 101, 34-53. *Correggio*, (Antonio Allegri, detto il), 97, 46; 99, 33; 103, 24, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 60, 62, 72; 107, 44. *Cortona (Pietro Berrettini, detto Pietro da)*, 97, 37. *Cosini, Silvio*, 101, 59. *Cossa (del) v. Francesco del Cossa*. *Costa, Lorenzo*, 101, 37, 41. *Cranach, Luca*, 101, 18. *Crespi, Giovan Battista*, v. *Cerano*. *Crespi, Giuseppe Maria*, 97, 56, 57. *Crespi, Luigi*, 97, 53, 55, 56, 58. *Creti Donato*, 101, 70. *Crivelli, Carlo*, 103, 68; 105, 69; 107, 40. *Crivelli, Vittore*, 107, 38. *Croce, Giovan Battista*, 105, 62. *Crosio, Giovanni*, 107, 55. *Crowe, J. A.*, 97, 52; 105, 64. *Czóbor, Agnes*, 105, 76.

## D

*Da Cemmo, Giovan Pietro*, 97, 18, 19, 21, 70. *Da Corbetta, Simone*, 101, 13. *Daddi, Bernardo*, 101, 9; 105, 11. *Da Morrona, Alessandro*, 103, 43. *D'Ancona, Paolo*, 99, 63. *D'Andrade, Alfredo*, 103, 5. *D'Annunzio, Gabriele*, 99, 20. *Dante Alighieri*, 105, 45; 107, 8, 26. *D'Aronco, Raimondo*, 103, 20. *D'Arpino (Giuseppe Cesari, detto il Cav.)*, 97, 37; 99, 24; 103, 49. *Daumier, Honoré*, 101, 76. *David-Weill, Jean*, 101, 33.

Davies, Martin, 101, 33. De Campos, v. Redig De Campos. De Caro Baldassarre, 97, 64. Decembrio, Uberto, 101, 14. De Coster, Adam, 107, 70. De Dominicis, Bernardo, 97, 63, 64. De Ferrari, Orazio, 101, 70. De Francovich, Geza, 99, 4, 12, 13, 14. Degenhart, Bernhard, 101, 53, 54; 107, 75, 76. Delacroix, Eugène, 97, 43; 101, 75, 76. Delacroix, Eugène, 107, 32. Del Francia, Giancarlo, 107, 17. Della Chiesa, Giovanni, 103, 66. DELLA CORNA, ANTONIO, 97, 9-22. Della Corna, Antonio, 101, 21. Dell'Acqua, Gian Alberto, 101, 25. Della Pergola, Paola, 103, 55; 105, 75. Della Robbia, Luca, 101, 61; 103, 18. Delogu, Giuseppe, 101, 71. Del Pozzo, Cassiano, 97, 25, 27, 35, 37, 41. Demonts, Louis, 107, 75. De Predis, Cristoforo, 101, 22. De Rinaldis, Aldo, 99, 37. De Saint-Germain, Gault, 97, 34. De Veris (i), 101, 16. Diaghilev, Sergio, 105, 35. Didron, Adolphe Napoléon, detto l'Ainé, 103, 5. Di Giacomo, Salvatore, 99, 20. Dobrokonski, M. W., 99, 65. Doesschate, G., 107, 28, 32. Do, Giovanni, 97, 66. Dolci, Carlo, 97, 47. Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), 97, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 36, 39, 41; 99, 26. Domenico da Pisa, 103, 17. Domenico da Venezia, 99, 64. Domenico di Bartolo, 107, 76. Donatello, 99, 59, 65; 101, 18, 60, 61; 107, 26, 28, 29, 30. Donati, Paolo, 103, 35, 36. Donato de' Bardi, 101, 19. Donato di Ricevuto, 99, 5. Dosso Dossi, (Giovanni Battista Luteri, detto), 101, 38, 39, 46. Du Camp, Maxim, 97, 41, 42, 44. Duccio di Buoninsegna, 99, 9; 103, 63, 64, 65, 66; 105, 7. Duhem, Pierre, 107, 28. Dujardin, Karel, 107, 72. Dumesnil, Robert, 97, 34, 37. Duquesnoy, François, 97, 24, 32, 36. Dürer, Albrecht, 105, 39. Du Sommerard, E., 97, 4. Dusieux, L., 97, 34. Dyck (van), Antonio, 97, 45, 48; 103, 72, 73, 74.

## E

Einstein, Albert, 101, 73, 74. Elia da Cortona (frate), 99, 8. Elsheimer, Adamo, 103, 44, 51. Emiliani, Andrea, 103, 55. Engels, M. T., 103, 6, 21. Erba (da), Angelo, 103, 24. Erler, Fritz, 105, 37. Ernst, Max, 105, 27. Eroli, Giovanni, 97, 6, 8. Euclide, 101, 74; 107, 27. Eugenio di Sicilia, 107, 27. Eyck (van), Jan, 101, 4, 19.

## F

Fabriczy (von), Cornelius, 107, 10, 26. Falcone, Aniello, 97, 66. Fanfani Aroldo, 97, 63. FANZAGO, COSIMO, 105, 17-24. Fattori, Giovanni, 107, 14. Fea (i), 105, 62. Félibien des Avaux, André, 97, 23, 24, 27, 34, 35, 36, 38, 39; 103, 21. Feliciano, Felice, 99, 57, 58, 59. Fenaroli, Stefano, 97, 53, 68. Fermo da Caravaggio, 103, 67, 68. Ferrari, Antonio, v. Agrate. Ferrari, Gaudenzio, 101, 3, 4. Ferrari, Luisa, 97, 21. Ferrari, U., 103, 35. Ferris, 105, 23. Feti, Domenico, 107, 72. Fiamma, Galvano, 101, 7. Filarete (Antonio Averulino, detto il), 101, 20. Finelli, Giuliano, 105, 20, 21. Finzi, Riccardo, 101, 44. Fiocco, Giuseppe, 97, 57; 99, 63, 65, 66; 103, 66; 105, 68. Fiori, Federico, v. Baroccio. FLAUBERT, GUSTAVE, 97, 41-45; 45-48. Fogaccia, Piero, 105, 18, 24. Fogolari, Gino, 97, 10. Fontana, Annibale, 105, 19. Foppa, Vincenzo, 97, 53, 68, 69; 101, 5, 13, 16, 19, 20, 22, 23, 24; 103, 5, 67, 70. Forcella, Vincenzo, 101, 40. Fracanzano (i), 97, 66. Fracanzano, Cesare, 105, 20. Fra' Guglielmo, 99, 5, 10, 11, 13, 14. Francesco d'Antonio, 97, 8. Francesco da Pavia, 103, 69. Francesco da Rimini, 99, 51, 52. Francesco del Cossa, 99, 66; 101, 58. FRANCESCO SICILIANO, v. Grassia, Francesco. Franchoys, Peter, 107, 72. Francia, (Francesco Raibolini, detto il), 101, 36; 103,

18. *Frankenstein*, 105, 37. *Frankl, Paul*, 103, 3, 24. *Fresnoy (du), Charles Alphonse*, 103, 58. *Friedberg, S. J.*, 99, 35; 103, 32. *Friedlaender, Walter*, 105, 76. *Friedmann, Herbert*, 101, 33. *Frizzoni, Gustavo*, 99, 66; 101, 67. *Frodl-Kraft, Eva*, 103, 22, 23. *Frugoni, Innocenzo (abate)*, 103, 58, 62. *Fumi, Luigi*, 103, 4.

## G

*Gaddi, Agnolo*, 101, 4; 103, 15, 17; 105, 66. *Gaddi, Taddeo*, 99, 45; 101, 3; 103, 15. *Galetti, Ugo*, 99, 63. *Galilei, Galileo*, 103, 43. *Gamba, Carlo*, 101, 59; 103, 54. *Garin, Eugenio*, 107, 28. *Garofalo (Benvenuto Tisi, detto il)*, 101, 36, 38, 39, 40. *Garzoni, Tommaso*, 103, 21. *Gassendi, Pierre*, 97, 25; 103, 58. *Gaurico, Pomponio*, 107, 7, 26. *Gaye, Johannes*, 105, 63. *Geiger, Benno*, 101, 71. *Gennari, Cesare*, 97, 53. *GENTILE DA FABRIANO*, 101, 26-33; 53-55. *Gentile da Fabriano*, 99, 64; 101, 14; 105, 69, 70, 71; 107, 29, 75. *Gentileschi, Artemisia*, 103, 42, 43, 45. *GENTILESCHI, ORAZIO*, 103, 38-57. *Géricault, Jean Louis*, 97, 44; 101, 76. *Gerolamo da Cremona*, 97, 10, 17; 101, 19. *Gherardini, Alessandro*, 101, 71. *Ghiberti, Lorenzo*, 101, 51; 103, 8, 17, 18, 21. *Ghiberti, Lorenzo*, 103, 17; 107, 24, 25, 28, 30, 32. *Ghidiglia Quintavalle Augusta*, 103, 37. *Ghirardini, Giovanni Andrea*, 107, 51, 58. *Ghirlandaio, Domenico*, 99, 21; 101, 62, 63. *Ghirlandaio, Ridolfo*, 101, 63. *Giacomo da Ulma*, 103, 4, 6. *Giacomo di Nicola da Recanati*, 107, 75. *Giambologna*, 105, 63. *Giambono, Michele*, 99, 65. *Gili-Guerrieri, (Ms.)*, 103, 39, 54, 56, 57. *Giordani, Gaetano*, 99, 32; 103, 54. *Giordano, Luca*, 97, 64. *Gioseff, Decio*, 107, 26, 27, 28, 29, 30. *Giottino*, 101, 10. *Giotto*, 99, 10, 41, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54; 101, 3, 6, 7, 74; 103, 15; 105, 12; 107, 59. *Giovannetti, Matteo*, 103, 13. *Giovanni Antonio*, 103, 34, 37. *Giovanni da Bologna*, 99, 64. *Giovanni da Campione*, 101, 8, 12. *Giovanni d'Agostino*, 99, 15. *Giovanni dal Ponte*, 105, 71. *Giovanni da Marone*, 97, 69. *Giovanni da Milano*, 101, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13; 107, 59, 66. *Giovanni da Modena*, 101, 16. *Giovanni da Prato*, 107, 28. *Giovanni da Rimini*, 99, 41, 45, 48, 52. *Giovanni da Udine*, 103, 4. *Giovanni di Balduccio*, 101, 8, 11, 12, 20. *Giovanni di Benedetto da Como*, 101, 13. *Giovanni di Bonino*, 103, 13. *Giovanni di Giovannello*, 97, 7. *Giovannino de' Grassi*, 101, 5, 13, 14, 15, 17, 28. *Girardon, François*, 97, 23. *Giuliano da Rimini*, 99, 48, 50. *Giulini, Giorgio*, 101, 4. *Giuseppino da Macerata*, 103, 56. *Giusto de' Menabuoi*, 101, 9, 10, 11, 13, 15; 107, 59, 66, 75. *Giusto, Egidio (padre)*, 103, 5. *Gleizes, Albert*, 101, 75. *Glinka, Michail J.*, 105, 35. *Goethe, Wolfgang*, 101, 46. *Gogh (van), Vincent*, 105, 38. *Goldscheider, Ludwig*, 101, 62, 63. *Golovine, Aleksandr*, 105, 35. *Gomez-Moreno, Manuel*, 101, 59. *Gonin, Francesco*, 103, 20. *Gonzate (da), Filippo*, 103, 24. *Gori Gandellini, Giovanni*, 97, 35. *Goro di Gregorio*, 99, 5, 13. *Govi, Gilberto*, 107, 27. *Goya, Francisco*, 101, 76. *Grabar, Igor*, 105, 35. *Graf, Urs*, 105, 39. *Granacci, Francesco*, 101, 62, 63. *GRASSIA, FRANCESCO*, detto Francesco, Siciliano, 99, 36-40. *Grassi, Luigi*, 97, 52; 101, 33; 107, 29. *Grassi, T.*, 103, 35. *Grattapaglia, Giambattista*, 105, 62. *Grautoff, Otto*, 97, 40. *Graziosi, (Ms.)*, 103, 39, 54, 56. *Grazzini, Giovanni Paolo*, 107, 52, 58. *Grechetto, (Giovan Battista Castiglione, detto il)*, 101, 70. *Gregori, Mina*, 97, 48, 49, 52, 69. *Gregorio di Cecco*, 97, 4; 101, 54. *Grimaldi, G. (padre)*, 99, 32. *Grodecki, Louis*, 103, 3, 6, 21, 22, 23. *Gronau, Georg*, 99, 64; 103, 54. *Gropius, Walter*, 101, 73; 105, 32. *Grosz, George*, 105, 38. *Grozio, Ugo*, 99, 23. *Grüber, J. J.*, 103, 21.

Grünewald, Matthias, 101, 57. Grünwald, Alois, 101, 59. Gualazzini, Ugo, 97, 70. Gualtieri di Giovanni, 97, 8. Gualtierotti, Raffaello, 105, 57, 63. Guariento, 99, 48, 54; 101, 29; 107, 75. Guarino veronese, 99, 56, 57. GUERCINO (Giovan Francesco Barbieri, detto il), 103, 71-72. Guerrieri, Giovan Francesco, 103, 41, 42, 44, 47, 54, 55, 57. Guerrini, Paolo, 97, 52. Guglielmo da Cremona, 97, 21. Guglielmo da Marcillat, 4, 5, 18. Guidicini, F., 105, 60. Guidi, Domenico, 97, 37. Guido di Niccolò, 103, 17, 18. GUTTUSO, RENATO, 101, 72-76.

## H

Hagen, Oskar, 101, 41. Hahnloser, Hans R., 103, 3. Hallays, A., 97, 39. Hanneman, Adriaen, 107, 72. Haseloff, Arthur, 103, 22. Helst (van der), Bartolomaeus, 107, 72. Hemmel, Peter, 103, 19, 24. Herluison, H., 97, 38. Hess, Jacob, 103, 54; 105, 71, 72, 73, 75, 76. Hill, G. F., 107, 30. Hinks, Roger, 105, 76. Hokusai, 105, 38. Honthorst, Gherardo, 97, 35; 107, 70. Hoogewerff, G. J., 107, 69, 73. Horst, Gerrit Willemsz, 107, 69, 72. Hösel, Jessy, 105, 27. Hours, Madeleine, 101, 26. Hourticq, Louis, 97, 40. Husserl, Edmund, 101, 73.

## I

Ingres, Jean Auguste Dominique, 101, 49; 105, 29, 33. Isarlo, George, 105, 76.

## J

Jacopo da Verona, 107, 64. Jacopo della Quercia, 101, 61. Jal, A., 97, 34, 38. Janitscheck, Hubert, 107, 32. Johnson, James H., 103, 21. Joubin, André, 107, 32. Judenburg (von), Hans, 107, 75.

## K

Kajtal, George, 101, 33; 105, 3. Kandinsky, Wassili, 105, 32; Keil, Ebhard, v. Monsù Bernardo. Kern, G. J., 107, 25. Kieslinger, Franz, 103, 22. King, Jessy, 105, 27, 37. Klee, Paul, 101, 72; 105, 32. Kleinschmidt, Beda, 103, 5, 23. Koerte, Werner, 105, 61. Krahe, Lambert, 97, 58. Krautheimer, Richard, 103, 17. Kristeller, Paul, 99, 66. Kronig, J. O., 107, 73. Kultzen, R., 107, 67, 68, 69, 72. Künsile, Karl, 101, 27. Kurz, Otto, 101, 70; 105, 60. Kustodieff, Boris M., 105, 36. Kuyl (van der), Gysbert, 107, 70, 72.

## L

Labò, Mario, 99, 33. Laderchi, Camillo, 101, 57. Laer (van), Pieter, detto il Bamboccio, 103, 74; 107, 67, 70. Lafond, Jean, 103, 3, 19, 21, 22, 23, 24. La Hyre, Laurent, 97, 25, 27, 33, 37, 39. Lamberti, Bonaventura, 97, 55. Lanciarini, Vincenzo, 105, 59, 60, 61, 62; 107, 55, 58. Landi, Ortenso, 101, 34. Lando di Pietro, 99, 13. Lane, Arthur, 103, 5, 23. Lanfranco, Giovanni, 97, 37; 103, 45. Lányi, Jenő, 99, 16. Lanzì, Luigi, 101, 46, 51; 103, 55. Lapo di Ricevuto, 99, 5. Lastevrie (de), Ferdinand, 103, 5. Latuada, Serviliano, 101, 71. Lazzarelli, Giulio, 103, 57. Léau-

*taud, Paul, 97, 42. Le Blanc, Charles, 97, 34, 35, 36, 37. Le Brun, Charles, 97, 27. Le Comte, Florent, 97, 27, 34, 38, 39. Lehman, Robert, 105, 69. Léjeune, Albert F., 107, 27, 30. Lemaire, Jean, 97, 22, 25. Lemoine, Jean Gabriel, 107, 26. Leonardo da Besozzo, 97, 67; 101, 16. Leonardo da Pistoia, 101, 42. Leonardo da Vinci, 97, 27, 44, 46; 101, 13, 42, 43; 105, 30, 39; 107, 26. Leonardo di Simone, 103, 18. Leonbruno, Lorenzo, 101, 38. Le Sidaner, Henri Eugène, 105, 35. Lestin (de), Jacques, 97, 23, 24, 34. Le Suer, Eustache, 97, 27, 29, 33, 39, 40. Lhote, André, 101, 75. Ligozzi, Giacomo, 105, 58, 63. Limburg (i), 101, 13, 14, 15, 17, 19. Liphart (von), Karl Eduard, 101, 43. Lippi, Angiolo, 103, 18. Lippi, Biagio, 103, 18. Lippi, Filippo, 99, 18; 107, 76. Lisini, Alessandro, 103, 4. Logan Berenson, Mary, 103, 66; 105, 70. Lomazzo, Paolo, 101, 4. Lomi, Giovan Battista, 103, 51, 55. Lonati, Guido, 97, 70. Longhi, Roberto, 97, 4, 9, 10, 11, 16, 17, 21, 32, 35, 60, 63, 65, 67, 68, 69; 99, 49, 50, 53, 56, 57, 63, 64; 101, 33; 103, 27, 29, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 52, 54, 55, 57, 66; 105, 26, 74; 107, 15, 16, 26, 29, 30, 36, 37, 40, 58, 59, 65, 66. Lopresti, Lucia, 99, 36. Lorenzetti (i), 105, 7; 107, 75. Lorenzetti, Ambrogio, 99, 54; 103, 14; 105, 10, 71. Lorenzetti, Pietro, 99, 44, 52; 103, 13; 105, 7. Lorenzetto (Lorenzo Lotti, detto il), 101, 48. Lorenzo di Bicci, 105, 68. Lorenzo di Credi, 101, 27. Lorenzo il Magnifico, 99, 17; 107, 30. Lorenzo Monaco, 101, 15; 103, 16, 17; 105, 6. Lorenzo Veneziano, 101, 29; 107, 75. Lossow, Hubertus, 105, 76. Loth, Onofrio, 97, 64. Lotti, Lorenzo, v. Lorenzetto. Lotto, Lorenzo, 101, 38, 43; 103, 53, 56. Luca di Leida, 97, 44. LUCA DI TOMÈ, 105, 3-16. Lucini, Antonio, 101, 71. Ludwig, Gustav, 99, 63, 64. Ludwig, Heinrich, 107, 26. Luini, Bernardino, 101, 3. Lumbroso, Giacomo, 97, 37. Lusini, Vittorio, 103, 4. Luteri, Giovan Battista, v. Dosso Dossi. Luti, Benedetto, 101, 47. Luzio, Alessandro, 107, 58.*

## M

Maccagnino (il), 101, 19. Maestro dell'Altare di Ortenberg, 107, 75. Maestro dell'Ancona Fracanzana, 107, 75. Maestro di Anna Sforza, 101, 22. Maestro dell'Annunciazione Ludlow, 99, 64. Maestro assistente del transetto sinistro, 103, 10, 11, 12. Maestro del Bambino Vispo, 107, 75. Maestro della cappella maggiore di Sant'Agostino a Rimini, 99, 45. Maestro della Crocefissione dell'Ashmolean, 105, 14. Maestro del Duomo di Orvieto, 99, 5. Maestro erratico, 97, 69. Maestro di Figline, 103, 15, 23. Maestro del Giudizio di Paride al Bargello, 107, 75. Maestro Griggs, 107, 75. Maestro del Guiron, 101, 13. Maestro di Isacco, 99, 49. Maestro del Lancelot, 101, 13. MAESTRO LOMBARDO c. 1470-80, 103, 69-71. MAESTRO LOMBARDO c. 1480, 103, 66-69. Maestro della Maddalena, 103, 13. Maestro della Madonna di Manchester, 101, 62. Maestro della Madonna Straus, 105, 71. Maestro del Messale Mainardi, 101, 17. MAESTRO DI NARNI, 97, 3-9. Maestro di Nave, 97, 69. Maestro delle Ore di Rohan, 101, 33. Maestro d'Ovile, 101, 29. Maestro di Paolo e Daria, 101, 22. Maestro del Politico di Fabriano, 101, 29. Maestro delle quattro Storie di San Benedetto, 107, 76. MAESTRO RIMINESE DI SANTA COLOMBA, 99, 40-45; 46-54. Maestro di San Francesco, 103, 23. Maestro secondo di Sant'Agostino, 99, 49, 50, 52. Maestro secondo di San Zeno, 107, 74. Maestro delle Tavole Barberini, 107, 38. Maestro di Trebon, 101, 33. Maestro delle Vele, 101, 7. Maestro di Verucchio, 99, 44, 52. Maestro delle 'Vitae Imperatorum', 101, 17. Magagnato, Licisco, 107, 74. Maggiori, Alessandro,

- 103, 41, 54. MAGNASCO, ALESSANDRO, 101, 70-71; *Mahon, Denis*, 103, 55, 71, 72; 105, 76. Maineri, Gian Francesco, 101, 36, 38. Maiocchi, Rodolfo, 105, 61. Maitani, Lorenzo, 99, 3, 4, 5, 6, 12, 13, 14; 103, 13. Malaguzzi-Valeri, Francesco, 99, 33; 103, 71. Maliaviné, Filippo, 105, 35. Malintin, Sergio, 105, 35. Malitzkaya, Xenie, 105, 76. Mallé, Luigi, 107, 27. Malvasia Carlo Cesare, 99, 31, 32; 101, 68, 69; 103, 71; 107, 56. Mamontoff, E., 105, 34, 35. Mamontoff, M., 105, 35. Mancini, Giacomo, 97, 61, 63. Mancini, Girolamo, 103, 5. Mancini, Giulio, 99, 31. Manessier, Alfred, 105, 29. Mannucci, Eugenio, 97, 63. Mantegazza (i), 101, 23; 103, 70. MANTEGNA, ANDREA, 99, 55-58. Mantegna, Andrea, 97, 10, 18; 99, 59, 61, 62, 65, 66; 101, 16, 18, 19, 21, 35, 37, 38, 44, 47, 50, 51; 107, 38. Manzoni, Alessandro, 101, 72. Maratta, Carlo, 97, 24. Marcheselli, Carlo Francesco, 99, 44, 45. Marchini, Giuseppe, 101, 62; 103, 3, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24. Marcoaldi, Oreste, 103, 39, 54. Mari, Alessandro, 97, 54. Mariano da Siena, 99, 64. Mariette, Pierre, 97, 34, 39. Marino, Giambattista, 105, 62. Mariotto di Nardo, 103, 16. Marle (van), Raimond, 97, 4, 7, 9; 99, 64, 66; 103, 63, 66; 105, 70. Marmitta (il), 101, 22. Marolles (de), Michel, 97, 26, 34, 38. Marsilio da Bologna, 99, 65. Martin, H., 99, 65. Martini, Alberto, 99, 46, 54. Martini, Pietro, 103, 58, 62. Martini, Simone, 101, 22, 28, 30; 103, 22, 64, 65; 105, 7, 9, 10. Martino da Verona, 107, 64, 65, 66. Martin, W., 107, 67, 73. Marziale, Marco, 97, 19. Masaccio, 105, 29; 107, 26, 29. Masillo v. Realfonzo Tommaso. Maso di Banco, 101, 9; 103, 15; 105, 11. Masolino da Panicale, 101, 17, 31; 107, 26, 29. Matisse, Henry, 101, 74. Matteo da Gualdo, 107, 39. Matteo de' Pasti, 99, 56. Mazzanti, Ludovico 97, 60. Mazzini, Franco, 101, 25. Mazzola Bedoli, Girolamo, v. Bedoli. Mazzola, Francesco, v. Parmigianino. Mazzola, Pier Ilario, 103, 26, 31, 32, 33, 34. Mazzolino, Ludovico, 101, 38. Meiss, Millard, 99, 55, 56, 57, 58, 65; 101, 56; 105, 5, 9, 10, 12, 13. Mellan, Claude, 97, 23, 31. MELONE, ALTOBELLO, 97, 48-53. Melozzo da Forlì, 101, 47. Memmi, Lippo, 101, 28, 30; 105, 10. Mengs, Raffaello, 101, 34, 45, 46, 49, 50, 52; 103, 58. Meo da Siena, 97, 7. Merano, Giovanni Battista, 101, 70. Mercati, Venturino, 101, 22. Merisi, Michelangelo, v. Caravaggio. Mesnil, Jacques, 107, 25. Metzinger, Jean, 101, 75. Mezzetti, Tilde, 103, 39, 40, 46, 54, 56. MICHELANGELO BUONARROTI 101, 59-64. Michelangelo Buonarroti, 97, 44; 101, 45, 46, 49, 50, 76; 107, 17. Michele di Matteo, 103, 4, 6. Michelet, Jules, 101, 52. Michelino da Besozzo, 101, 3, 5, 14, 15, 16, 28; 103, 69; 107, 75. Michelozzo, 101, 61. Michiel, Marcantonio, 99, 64; 101, 3, 19, 32. Middeldorf, Ulrich, 101, 59. Mignard (i), 97, 23. Mignard, Pierre, 97, 22. Milanesi, Gaetano, 103, 4. MILANI, AURELIANO, 97, 53-58. Milani, Aureliano, 97, 60, 62, 63. Mingucci, G. Francesco, 107, 57. Mino del Reame, 101, 60. Modigliani, Amedeo, 101, 15. Moiraghì, A., 105, 61. Molajoli, Bruno, 103, 40, 53, 54, 55, 56, 57. Molinari, Antonio, 97, 57. Moncalvo (Guglielmo Caccia, detto il), 105, 62. Mondrian, Piet, 105, 32. Monneret de Villard, Ugo, 103, 5, 21, 24. Monsù, Bernardo (Ebherard Keil, detto), 107, 74. Monticelli, Adolphe, 105, 29. Morandi, Giorgio, 101, 74. Morassi, Antonio, 97, 68, 70; 101, 71. Moreau, René, 97, 38, 39, 40. Morelli, Giovanni, 99, 20, 66; 101, 38. Moretti, Cristoforo, 101, 19. Moretti, Lino, 99, 56. Moretti (padre), 101, 58. Moretto (Alessandro Buonvicino, detto il), 97, 52, 53. Morgan, Agnes, 103, 37. Morigia, Paolo, 101, 4. Morina, Giulio, 107, 56. Mormone, Raffaele, 105, 24. Moscatelli (Ms.), 103, 56. Moschetti, Andrea, 99, 50. Munthe, Gerhard, 105, 37. Müntz, Eugène, 107, 30. Murillo, Estebán, 107, 69. Murtola Gasparo, 105, 58, 63.

## N

*Nagler, G. Kaspar*, 97, 34, 36, 37, 39. Nagli, Giovan Battista, v. Centino. *Nanin, Pietro*, 97, 21. Nardo di Cione, 101, 11. *Naudé, Gabriel*, 97, 25. Nelli, Ottaviano, 97, 6, 7. *Neri, Antonio*, 103, 4, 21. Neri da Rimini, 99, 34, 49. *Neugebauer, Otto*, 107, 26. *Newton, Isacco*, 103, 58. *Nibby, Antonio*, 101, 60. *Nicco Fasola, Giusta*, 99, 14. Niccolò da Varallo, 103, 24. Niccolò di Buonaccorso, 101, 29. Niccolò di Pietro, 103, 17. Niccolò di Segna, 103, 65. *Niccodemi, Giorgio*, 97, 53. NICOLA DI MAESTRO ANTONIO, 107, 34-41. Nicola di Nuto, 99, 3, 4, 14. Nicola Pisano, v. Pisis (de), Niccolò. Ninet, Nicolas, 97, 23. Nocret, Jean, 97, 26, 38. Nonell y Monturiol, Isidro, 105, 38. Novelli, Francesco, 99, 57. NOVELLI (FRA'), PAOLO, 99, 21-33. Nuzi, Allegretto, 101, 29.

## O

Odazzi, Giovanni, 97, 60. Oddi, Muzio, 103, 46. *Odorici, Federico*, 97, 51, 52, 53. *Oertel, Richard*, 107, 26. *Offner, Richard*, 105, 9, 12. *Oidtmann, Heinrich*, 103, 5, 21. Ongaro, Michele, 101, 19. Onofrio, Marco Tullio, 107, 55. Ost (van), Jacob il Vecchio, 107, 71, 72. *Oppenheimer, J. R.*, 101, 74. *Orazio*, 103, 61. *Orbaan, John Albert F.*, 103, 55. Orcagna, Andrea, 101, 11. *Oretti, Marcello*, 97, 70. Orlandini, Giulio, detto del Purgo, 103, 36. Orsi, Lelio, 103, 55. Ottaviano da Faenza, 105, 16.

## P

Pacchioni, Francesco, 107, 56. *Pacchioni, Guglielmo*, 97, 10. *Pächt, Otto*, 99, 66; 103, 22. Padovanino (Alessandro, Varotari, detto il), 101, 67. Pagani, Vincenzo, 107, 41. Palladio, Andrea, 105, 62. *Pallucchini, Rodolfo*, 99, 66; 101, 68. *Panofsky, Erwin*, 99, 54; 107, 26. *Paoletti, Pietro*, 99, 56, 63, 64, 65. Paolo, 103, 34, 37. Paolo da Brescia, 101, 19. Paolo Uccello, 99, 65; 103, 21; 107, 30. Paolo Veneziano, 99, 54; 101, 29. *Pariset, François Georges*, 105, 76. *Parlasca, Simone*, 105, 43, 59; 107, 53, 54, 58. *PARMIGIANINO* (Francesco Mazzola, detto il), 99, 33-36. *Parmigianino*, 97, 47; 101, 40; 103, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37. Pasinelli, Lorenzo, 97, 53. Passante, Bartolomeo, 97, 66. *Passeri, Giovan Battista*, 101, 69; 103, 54. Passignano, Domenico, 105, 57, 63. Patin, Guy, 97, 25. *Patini, Teofilo*, 99, 20. *Peckham, Johannis*, 107, 11, 13, 32. *Pelacani, Biagio*, 107, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 31, 32. *Pelicelli, Nestore*, 103, 35. *Pellerin, Edmond*, 97, 45. Pelliccioli, Giovanni, 103, 34, 37. Penni, Francesco, 99, 27. *Perez Bueno, L.*, 103, 21. Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi, detto), 99, 33. *Perkins, F. Mason*, 99, 45; 103, 63, 64; 105, 9, 14. Perrier, François, 97, 23, 24, 25, 33, 35, 36, 37. Perugino (Pietro Vannucci, detto il), 97, 19; 101, 63. Pesellino, Francesco, 99, 18. Petitot, Jean il Vecchio, 97, 42. *Petrarca, Francesco*, 105, 45, 60; 107, 75. *Petronio*, 103, 61. Petruccioli, Nicola (v. Cola Petruccioli); *Pevsner, Nicola*, 103, 39, 40, 54. *Pezzana, Angelo*, 107, 28. Piazza, Albertino, 97, 53. Piazza, Calisto, 97, 48, 51, 52, 53. Piazza, Martino, 97, 53. Picard, Bernard, 97, 39. Picasso Pablo, 101, 50, 72, 73, 75, 76; 105, 38. Pieratti, Domenico, 101, 59. Piero della Francesca, 99, 21; 101, 74; 105, 29; 107, 26, 36, 38, 39. *Piero della Francesca*, 107, 7. Pietro da Milano, 107, 17, 30. Pietro da Pavia,

101, 13. Pietro da Rimini, 99, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, 101, 22. *Pigler, Andor*, 101, 68. *Piles (de)*, Roger, 97, 27, 38; 101, 45. Piloty, Ferdinand, 97, 41. Piola, Domenico, 101, 71. *PISANELLO*, 107, 32-34. Pisanello, 99, 56, 65; 101, 14, 15, 17, 33, 53, 54; 107, 60, 75, 76. Pisano (i), 99, 6, 11, 12. Pisano, Andrea (Andrea da Pontedera, detto), 99, 13, 14, 16; 105, 4, 6. Pisano, Giovanni, 99, 6, 7, 11, 15; 103, 66. Pisano, Nino, 99, 14, 16. Pisis (de), Niccolò (Nicola Pisano), 99, 4, 11, 15. Pizzolo, Niccolò, 99, 56. Platina, Giovanni Maria, 97, 18, 21. *Platone*, 103, 62. *Plinio il Vecchio*, 103, 60. *Plutarco*, 103, 60. *Poggi, Giovanni*, 103, 4, 18. *Polenoff, Elena*, 105, 34, 35. Ponchielli, Amilcare, 99, 20. *Ponfredi, Giovan Battista*, 97, 59, 63. *Pope Hennessy, John*, 103, 21, 23. *Popham, Arthur Ewart*, 101, 34, 35, 39, 43; 103, 27, 28, 29, 32, 36, 37. Pordenone (da), Giovanni Antonio, 101, 67. Porpora, Paolo, 97, 66. Porrino De Grassi, 101, 14. *Porta, Carlo*, 101, 71. *Portioli, Attilio*, 97, 21. *Pospisil, Maria*, 101, 71. *Pouillon*, 107, 29. *Pouncey, Philip*, 103, 32. Pourbus, Francesco, 105, 59, 60; 107, 54, 58. Poussin, Nicolas, 97, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 43; 107, 71, 74. *Pozzo Toscanelli (dal) v.* *Toscanelli*. Procacci, Ugo, 101, 8; 105, 66. *Prota-Giurleo, Ulisse*, 97, 64. *Protagora*, 107, 24. *Pseudo Pier Francesco Fiorentino*, 99, 16-21. Puccinelli, Angelo, 105, 12. *Pudelko, Cristoforo*, 97, 22. *Puerari, Alfredo*, 97, 10, 11, 17, 18, 21. Puvis de Chavannes, Pierre, 99, 29.

## Q

*Quintavalle, Armando Ottaviano*, 99, 35; 101, 40; 103, 35, 36, 37. *Quintavalle, Augusta*, v. *Ghidiglia*.

## R

Racine, Jean, 101, 65. Raffaello Sanzio, 97, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 36, 38, 48, 59; 99, 24; 101, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50; 105, 29. Ragghianti, Carlo Ludovico, 99, 6; 103, 5, 19, 24. Raggi, Antonio, 105, 17, 23. Rabolini, Francesco, v. Francia. Ramo di Paganello, 99, 3, 4, 6. Rankin, William, 97, 10. Rasmus, Niccolò, 97, 68, 69, 70. Ratti, Carlo Giuseppe, 99, 33; 101, 70, 71; 103, 73. REALFONZO TOMMASO, detto MASILLO, 97, 63-67. Redig De Campos, Deoclecio, 103, 54. Rédon, Odilon, 105, 29, 37. Reghezza, L., 99, 33. Régnier, Nicolas, 97, 23, 24. RENI, GUIDO, 101, 68-70. Reni, Guido, 97, 34, 41; 103, 51, 60. Rerich, 105, 36. Resta, Sebastiano (*padre*), 101, 45. Rewald, John, 107, 32. Ribera, Giuseppe, 101, 69; 105, 20. Ricci, Amico, 99, 26, 32, 33; 101, 55. Ricci, Corrado, 99, 32; 101, 35, 40, 42; 103, 36. Ricci, Sebastiano, 103, 34. Riccoboni, Alberto, 99, 36; 101, 60; 105, 22. Richa, Giuseppe, 105, 67, 68, 69, 70. Ridolfi, Carlo, 103, 62. Ridolfi, Claudio, 103, 55. Riedl, Peter, 99, 45. Riminaldi, Orazio, 103, 57. Ripa, Cesare, 105, 61. Risner, Federico, 107, 21. Rivalto, Andrea, 105, 51, 62. Rizzi, Stefano, 97, 50, 51, 52, 53. Roberti, Ercole, 101, 58; 103, 23. Robida, Albert, 105, 37. Robusti, Jacopo, v. Tintoretto. Rocchi, Antonio, 105, 69. Romanino, Gerolamo, 97, 48, 49, 51, 52, 53. Romanis (de), A. C., 105, 17, 23. Rondani, Francesco Maria, 103, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36. Rosa Salvatore, 97, 46. Rossello di Jacopo Franchi, 103, 15. Rossi, Filippo, 105, 60. Rossi, Gian Vittorio, 105, 72, 73. Rosso perugino, 99, 11, 12. Rouault, Georges, 105, 29. Rouchés, Gabriel, 97, 40. Rousseau, Henri, detto Le Douanier, 105, 27. Rousseau, Theodore, Jr., 103, 65. Rubens,

Pietro Paolo, 97, 48. *Rumhor* (von), Carl Friedrich, 101, 4, 7. Runge, Otto, 105, 37. Ruskin, John, 105, 31. Russoli, Franco, 101, 25. Rustici, Gian Francesco, 101, 59. Ruta, Clemente, 103, 34, 37, 38.

## S

Sabadini, Battista, 97, 40. Sabatelli, Luigi, 103, 21. Saccardo, Piero, 99, 64. Sacchi, Defendente, 103, 21. Sachs, Paul J., 103, 37. Salerno, Luigi, 99, 31. Salmi, Mario, 97, 70; 99, 14, 16, 45, 47, 48; 101, 67; 103, 17, 18, 21; 105, 68, 69; 107, 29. Salomone de' Grassi, 101, 14. Samek-Ludovici, Sergio, 105, 73. Sandberg-Vavalà, Evelyn, 97, 5. Šanpaolesi, Piero, 107, 10, 16, 17, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31. Sansovino, Andrea (Andrea Contucci, detto il), 99, 39; 101, 60. Sansovino, Jacopo (Jacopo Tatti, detto il), 105, 21. Santacroce, Girolamo, 101, 59. Santangelo, Antonino, 99, 37, 39; 105, 68. Santi di Tito, 105, 57, 63. Sanudo, Marin, 99, 65. Saraceni, Carlo, 97, 40; 103, 45, 46. Sardi, Giuseppe, 97, 56. Sarto (del), Andrea, 97, 44. Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), 101, 22. Sassi, Romualdo, 103, 54, 56. Savoldo, Girolamo, 97, 52. Savolini, Cristoforo, 99, 44. Savonarola, Girolamo, 101, 64. Scalabrini, G. A., 107, 57. Scarbelli-Zunti, Enrico, 103, 35. Scarsellino (Ippolito Scarsella, detto lo), 107, 51, 58. Schäffner, Katharine, 105, 32. Schedoni, Bartolomeo, 103, 71, 72. Schettini, Franco, 101, 64. Schiavone, Giorgio, v. Chiulinovich. Schlosser-Magnino, Julius, 105, 60. Schmarsow, August, 99, 3, 6, 13; 103, 6, 21. Schmidt, Wilhelm, 101, 41. Schufinsky, Victor, 105, 39. Schuhart, Augusto, 105, 65. Sclopis (del Borgo), Ignazio, 105, 62. Scorza, Sinibaldo, 103, 74. Scrosati, Luigi, 103, 20. Segarizzi, Arnaldo, 99, 64. SEGNA DI BONAVENTURA, 103, 63-66. Semenzato, Camillo, 101, 64, 67. Semitecolo, Niccolò, 99, 48. Semper, Gottfried, 103, 4. Sempronio, 103, 34, 37. Séroff, Valentin, 105, 36. Serra, Luigi, 107, 41. Sesshu, 105, 39. Seurat, George Pierre, 101, 14, 76; 105, 38. Severo, Rocco, 107, 43, 55. Sherril, Charles H., 103, 5. Shorr, Dorothy C., 101, 33. Signorelli, Luca, 99, 24; 101, 63, 76. Silvestro v. Barbutta, Silvestro. Simone da Calderola, 103, 56. Sirèn, Oswald, 97, 7; 105, 15. Sluter, Claus, 101, 19. Sodoma (Antonio Bazzi, detto il), 97, 47; 103, 30, 31. Soprani, Raffaello, 103, 73. Spanzotti, Martino, 101, 23. Sparsi, Marcello, 107, 55. Spera, Clemente, 101, 71. Spicotti, Giacomo Antonio, 103, 34. SPINELLO ARETINO, 105, 63-67. Squarcione, Francesco, 99, 65; 103, 68; 107, 39, 40. Stanzione, Massimo, 97, 66. Starnina, Gherardo, 101, 54. Staverden (van), Jacob, 107, 72. Stefano da Zevio, 97, 67; 101, 16, 28, 54; 107, 75. Stefano di Giovanni, v. Sassetta. Stefano fiorentino, 101, 7, 10; 105, 11; 107, 59. Steinlen, Théophile Alexandre, 105, 38. Sterling, Charles, 97, 35, 65. Strabone, 99, 56, 57. Straelen Conrad (van), Hildegard, 103, 5. Strozzi, Bernardo, detto il Cappuccino, 97, 45. Suardi, Bartolomeo, v. Bramantino. Suida, Wilhelm, 101, 68; 103, 66, 67, 68; 107, 60. Supino I. B., 99, 57. SWEERTS, MICHELE, 107, 67-73; 73-74.

## T

Tacca, Pietro, 105, 21. Tacconi, Francesco, 97, 16. Taddei, Guido, 103, 21. Taddeo di Bartolo, 97, 6, 7; 99, 15; 101, 28, 30. Tanfani-Centofanti, Leopoldo, 103, 54. Tanzio da Varallo, 103, 41, 54. Taralon, Jean, 103, 20. Targoni, Pompeo, 107, 57. Tassi, Agostino, 103, 42, 44, 45, 54. Tasso, Torquato, 103, 7. Tatti, Jacopo, v. Sansovino. TEGLIACCI,

NICOLÓ, 105, 3-16. Teniers, David, 97, 42. Ter Borch, Gerard il Vecchio, 107, 67, 69, 73. Terbrugghen, Hendrick, 103, 52, 54. Testi, Laudedeo, 97, 10; 99, 63. Teza, E., 101, 28. Thode, Henry, 103, 3. Thorn-dyke, Lynn, 107, 28. Thovez, Enrico, 103, 20. Tiarini, Alessandro, 103, 60. Tibaldi, Pellegrino, 99, 24; 105, 19. Ticozzi, Stefano, 97, 63. Tietze-Conrat, Erica, 99, 66. Tino di Camaino, 99, 15. Tintoretto, Jacopo, 97, 44, 45. Tinzone, Fermo, v. Fermo. Tiraboschi, Girolamo, 101, 46; 107, 28. Tisi, Benvenuto, v. Garofalo. Titi, Filippo, 99, 36. Tiziano, Vecellio, 97, 44, 47, 48; 101, 43; 103, 60, 61. Toesca, Ilaria, 99, 16; 107, 29. Toesca, Pietro, 99, 45, 49; 101, 5, 16; 103, 4, 5, 13, 15, 16, 18, 22, 23, 67; 105, 69; 107, 59, 63. Tolnay (De), Charles, 101, 59, 62; 107, 17. Tolomeo, 107, 21, 26, 27, 28, 30, 31. Tommaso da Modena, 99, 54; 107, 60, 64, 66. Tonini, Luigi, 99, 44, 45. Toroop, Jan, 105, 37. Torriti, Jacopo, 99, 9, 10. Toscanelli, Paolo dal Pozzo, 107, 11, 13, 20, 23. Traini, Francesco, 105, 4, 6, 12. Traversi, Gaspare, 97, 61, 66. Trotti, A. F., 107, 57. Tuffo, Luigi, 105, 62. Tura, Cosmè, 101, 57, 58; 107, 38, 40. Turner, E. S., 103, 21. Turone, 107, 60, 74.

## U

Ubertini, Francesco, v. Bachiacca. Uccello, Paolo, v. Paolo. Ugolino di Neri, 103, 63, 64, 65, 66. Ugolino di Prete Ilario, 97, 6, 8; 107, 75. Ulivi, Ferruccio, 105, 60. Urban, Hermann, 105, 39. Urbani, Giovanni, 101, 68. Utili, Giovan Battista, 99, 16.

## V

Vadder (de), Lodewyck, 107, 71. Vaga (del), Perino, v. Perino. Vail-lant, Wallerant, 107, 72. Valentin de Boulogne, 97, 23, 31. Valentiner, W. R., 99, 3, 14; 101, 59; 107, 69. Vanni, Andrea, 97, 4, 6. Vanni, Lippo, 101, 28; 105, 9, 14, 16. Vannucci, Andrea, v. Sarto (del), Andrea. Vannucci, Pietro, v. Perugino. Varotari, Alessandro, v. Padovanino. Vasari, Giorgio, 99, 34; 101, 3, 4, 7, 32, 33, 34, 39, 45, 59, 61; 103, 4, 36; 107, 3, 4, 5, 6, 13, 75. Vasari, Giorgio, 97, 47; 105, 63. Vellert, Dirk, 103, 24. Ventura, Niccolò, 107, 55. Venturi, Adolfo, 97, 70; 99, 11, 13; 101, 35, 40, 43, 58, 59, 70; 103, 22, 23, 28, 55, 56, 66; 107, 76. Venturi, Lionello, 97, 52; 99, 41, 45; 103, 21, 66; 105, 62; 107, 33. Verga, Giovanni, 97, 66. Vermeer, Johannes, 105, 29. Verne, Giulio, 105, 37. Vernoy, Jacques, 97, 38. VERONESE (Paolo Caliari, detto il), 101, 64-67. Veronese, 103, 59, 60, 61; 107, 32. Viale, Vittorio, 103, 23. VICINO DA FERRARA, v. Baldassarre d'Este. Vignon, Claude, 97, 23, 24, 27. Viollet Le Duc, Eugène Emanuel, 103, 5. Visconti, Luchino, 101, 7. Vitale da Bologna, 107, 74. Vitellione, 107, 9, 10, 12, 13, 21, 22, 32. Vitozzi, Ascanio, 105, 52, 62. Vitruvio, 107, 5. Vivarini, Antonio, 103, 68. Vivarini, Bartolomeo, 97, 10; 107, 41. Volpe, Carlo, 103, 23; 105, 9. Voltaire, 99, 23. Voss, Hermann, 103, 38, 40, 48, 54, 56; 105, 76. Vouet, Aubin, 97, 24. Vouet, Simon, 97, 23, 24, 25, 27, 33, 35, 36, 37, 38. VUIBERT, REMY, 97, 22-41. Vuolvinio, 101, 7.

## W

Waagen, Gustav Friederich, 101, 69. Waal (de), Anton, 105, 65. Wael (de), Cornelio, 103, 72, 73, 74. WAEL (DE) LUCA, 105, 72-74; Wagner,

Hugo, 105, 76. Wallander, Alf, 105, 37. Warner, G. F., 99, 65. Watteau, Jean Antoine, 101, 14. Weigert, Roger Armand, 97, 34, 37. Weinberger, Martin, 99, 16. Weitzner, Julius, 101, 70. Weizsäcker, Heinrich, 99, 66. Wentzel, Hans, 103, 3, 5, 6, 8, 9, 21, 22, 23, 24. Wesselowsky, Alessandro, 107, 28. Westlake, N. H. J., 103, 5. Weyden (van der), Roger, 101, 20. Whele, H. B., 103, 65. Whistler, James Abbott Mac Neil, 101, 25. White, John, 107, 26, 28, 29. Wieleitner, H., 107, 26. Wilde, Johannes, 103, 36. Winckelmann, Johann Joachin, 101, 49, 50. Wittgens, Fernanda, 97, 70; 101, 5; 103, 5, 54, 57. Wittkower, Rudolf, 107, 26, 28. Wölfflin, Heinrich, 101, 59; 107, 32. Woodforde, Christopher, 103, 20.

## Z

Zaccagni, Bernardino, 103, 24, 25. Zaccagni, Giovan Francesco, 103, 24, 25. Zammit, C., 105, 23. Zampetti, Pietro, 99, 33; 103, 54, 55; 107, 38. Zampieri, Domenico, v. Domenichino. Zani, Pietro, 99, 31, 32, 63. Zanotti, Giampietro, 97, 53, 54, 55, 56, 57, 58; 107, 56. Zarattini Castellini, Giovanni, 105, 72, 73, 74. Zavattari (gli), 101, 16, 17; 103, 69. Zenale, Bernardo, 101, 23, 24. Zeri, Federico, 103, 44, 45, 54; 107, 64. Zinovieff, A., 105, 35. Zola, Émile, 97, 42. Zoppo, Marco, 99, 57, 66; 107, 40. Zorzi, G. G., 105, 62. ZUCCARO, FEDERICO, 105, 40-63; 107, 41-55. Zuccaro, Taddeo, 105, 61. Zucchi, Aristotele, 103, 24. Zucchi, Giovan Francesco, 103, 32, 37. Zucchini, Guido, 99, 32, 33. Zuloaga, Ignacio, 105, 38.



# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

ATTILIO BERTOLUCCI - La Capanna Indiana, *poesie*, premio  
Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - Il senso della lirica Italiana.

RAFFAELLO BRIGNETTI - Morte per acqua, *racconti*.

DIEGO MARTELLI - Scritti d'arte *a cura di* Antonio Boschetto.

GIORGIO BASSANI - La passeggiata prima di cena, *racconti*.

SILVIO D'ARZO - Casa d'altri, *racconto lungo*.

FAUSTA TERNI CIALENTE - Cortile a Cleopatra, *romanzo*.

CORRADO GOVONI - Antologia poetica - *a cura di* G. Spagnoletti.

ANNA BANTI - Il bastardo, *romanzo*.

FERRUCIO ULIVI - Galleria di scrittor d'arte.

CARLO BO - Riflessioni critiche.

GIULIANO LEGGERI - Domenica sul fiume, *romanzo*.

GIACINTO SPAGNOLETTI - Le orecchie del diavolo, *romanzo*.

VITTORIO SERMONTI - La bambina Europa, *romanzo*.

P. PAOLO PASOLINI - La meglio gioventù, *poesie*.

SANDRO SINIGAGLIA - Il flauto e a briccola, *poesie*.

---

SANSONI FIRENZE